

Zu den Wurzeln der Modernen Architektur, Teil II

Thies, Harmen

Veröffentlicht in:
Jahrbuch 1989 der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft, S.129-163



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

Zu den Wurzeln der Modernen Architektur, Teil II *

Von Harmen Thies

Die Rückbesinnung auf das vitruvianische Begriffssystem hatte zu dem Ergebnis geführt, daß für die Architektur der ›Moderne‹ zwei Begründungsebenen sorgfältig zu unterscheiden sind. Die eine läßt sich als begrifflich argumentativ entwickeltes Ideologiegebäude fassen, dessen Grundzüge durch den Rekurs auf die determinierend oder auch generierend gedachten Komplexe der Konstruktion (Vitruvs *firmitas*) und Funktion (seine *utilitas*) weitgehend fixiert waren. Vor allem auch die Geschichtsschreibung der ›Moderne‹ (denken Sie etwa an Sigfried Giedion und auch noch Jürgen Joedicke) hat in diesen beiden Momenten das unterscheidende Kriterium der Architektur nach dem ersten Weltkrieg sehen wollen [45].

Die andere Begründungsebene dagegen läßt sich im Anschluß an Vitruvs *venustas*-Begriff in einer spezifisch ›modernen‹ Weise des Konfigurierens architektonischer Gestalten fassen, über deren Eigenart und Genese jetzt zu reden ist. Daß dieses Moment für die adäquate Beurteilung der ›Moderne‹ weit tragfähiger ist als das Suchen nach konstruktiven oder funktionalen Determinanten, hatte mit einem Hinweis auf den Barcelona-Pavillion (Abb. 17–19) bereits konstatiert aber noch nicht im einzelnen nachgewiesen werden können.

Auch in der ›Moderne‹ haben wir es in erster Linie mit Fragen der Konfiguration, dem Prozeß des Entwerfens also und seiner Genese zu tun. Nicht das ›Fehlen‹ der *venustas*, sondern ihre vollkommen andere Bestimmtheit bezeichnet den Unterschied gegenüber dem vorausgehenden Jugendstil und der nachfolgenden Post-Moderne, deren Eigen-Charakter im übrigen ja noch keineswegs ausgemacht ist. Noch einmal seien zwei achsialsymmetrisch organisierte und am Leitbild figuralen Aufbaus orientierte Architekturen des Jugendstil (Abb. 20) und der Post-Moderne (Abb. 21) gezeigt, um die evidente Sonderstellung architektonischer Figurationen der eigentlichen ›Moderne‹ an ihrem Gegenbild um so deutlicher werden zu lassen.

Zwei charakteristische Werke der bildenden, im Wortsinn ein Bild schaffenden, Künste der klassischen ›Moderne‹ können hier weiterhelfen und die Architektur jener Zeit in ein überraschend andersartiges Licht stellen (Abb. 22, 23). In beiden Fällen, in Wassilij Kandinsky's „Gelb-Rot-Blau“ (1925) und in dem „Licht-Raum-Modulator“ von Moholy-Nagy (1922–30) ist die Konfiguration durch eine ebenso dichte wie komplexe Fügung elementarer Gliedeinheiten bestimmt, deren wechselseitiges In-Relation-Setzen und Teilfiguren-Bilden als das konstitutive Moment der konkreten Bildwirklichkeit selbst zunächst gesehen und dann – reflektierend – auch begriffen werden kann [46]. Weder im Ganzen noch in den Teilen, weder in der Konfiguration noch in den

* Der erste Teil dieser Darstellung ist im Jahrbuch 1988 der BWG, S. 123–153, erschienen. Anmerkungen und Abbildungen sind im Anschluß an diesen Teil I weitergezählt.

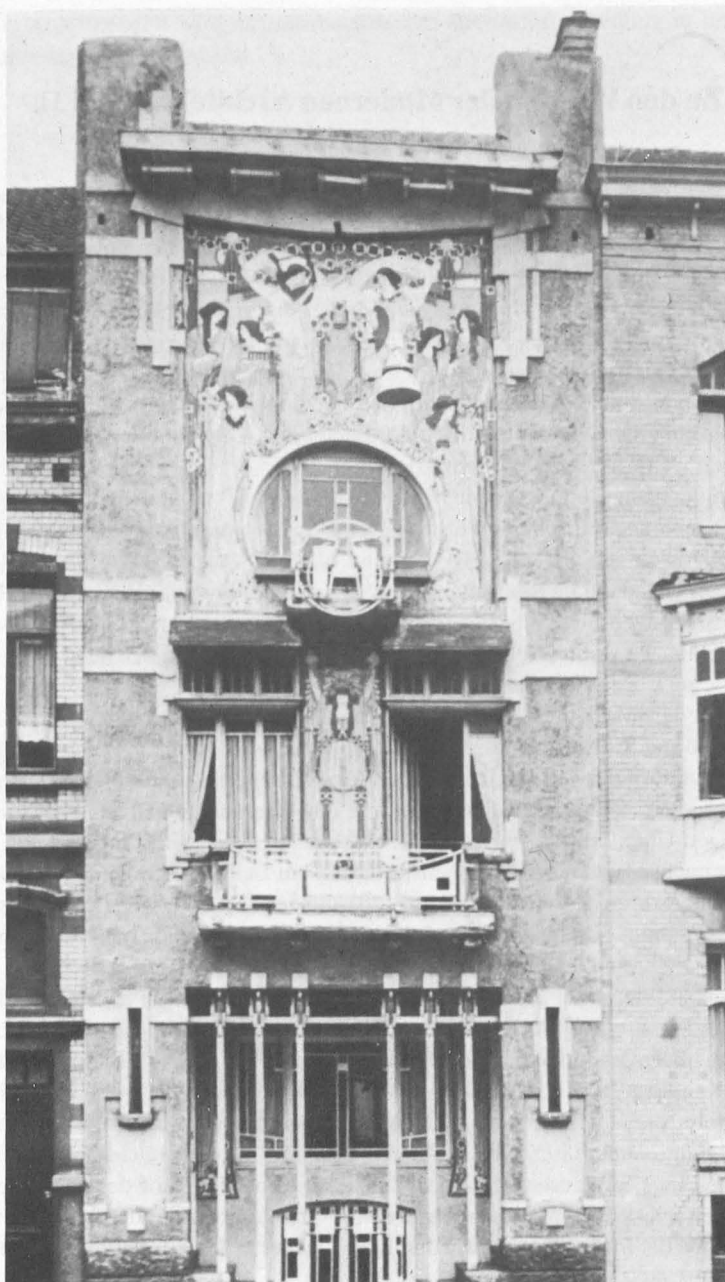


Abb. 20:
Paul Cauchie, Brüssel, Eigenes Haus, rue des Francs 5, 1905



Abb. 21:
Hans Hollein, Wien, Juweliergeschäft Schullin III, 1984

Bild- oder Konstruktionselementen selbst werden vorgeformte und damit erinnern- oder assoziierbare Bildwelten aktualisiert. Ganz im Gegenteil; die Teile wie ihre Fügung erscheinen eigenständig-elementar, nicht ableitbar, mit einem Wort: *autonom* [47]. Sie sind einzig und allein der eigenen, im Hier und Jetzt ebenso konstituierten wie realisierten Gesetzmäßigkeit anschaulicher Konfiguration unterworfen, einer Gesetzmäßigkeit allerdings, die außerhalb der Bild- bzw. Gebilde-Grenzen jede Gültigkeit verlieren muß, da sie unabweislich an die Existenz der diese Gesetzmäßigkeit allererst hervorbringenden konkreten Konfiguration gebunden bleibt.

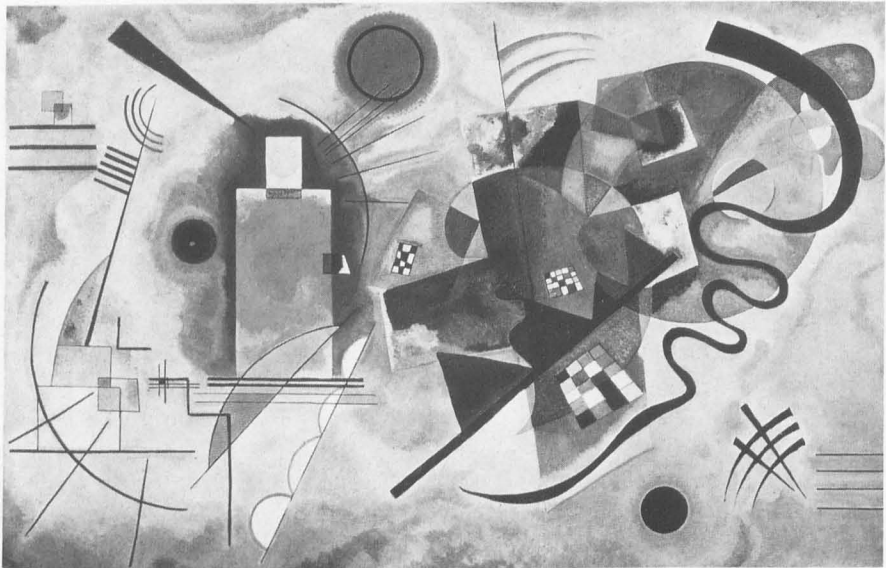


Abb. 22:
Wassily Kandinsky, „Gelb-Rot-Blau“, 1925 (Neuilly-sur-Seine)

Im Vergleich mit diesen Bildbeispielen wird evident, daß die Konfiguration des Gebildes „Barcelona-Pavillion“ nach Maßgabe des hier Beobachteten und zu Beschreibenden analysiert und beurteilt werden sollte, auf jeden Fall nicht oder allenfalls in zweiter und dritter Linie nach konstruktiven und funktionalen Kriterien. So muß denn auch zumindest erwähnt werden, daß das Grundrißbild des Barcelona-Pavillons (Abb. 17) und die charakteristische Konfiguration des Gebildes aus isolierten, ihren Elementcharakter deutlich und klar zur Schau stellenden Teileinheiten, zumal den Wand- und Deckenscheiben, mit Konzeptionen und Bildern der De-Stijl-Gruppe (Abb. 24) verglichen werden müßte [48]. Auch dort würde sich zeigen, daß das Moment der *venustas* nicht anders als hier bei Mies van der Rohe dominant gesetzt ist.

Abermals ist es Le Corbusier, der uns mit einer außerordentlich wichtigen und bekannten Serie von Schema-Skizzen (Abb. 25) Einblick in Prinzipien und System zumindest seines ›modernen‹ Entwerfens und Konfigurierens gewinnen läßt; nicht vergleichbar mit seinen „Fünf Punkten“, die (wie zu zeigen war) ein konstruktives Grundkonzept entfalteten; auch nicht an funktionalen Überlegungen orientiert; sondern jetzt einzig und allein auf eine Systematik spezifischer Entwurfsentscheidungen gerichtet, die unmittelbar ihren Niederschlag in der konkreten Gestalt einer tatsächlich gebauten Architektur finden konnten [49]. Wie zur Erläuterung können die Entwurfszeichnungen Le Corbusiers für eine Serie kleiner Atelierhäuser aus dem Jahre 1924 (Abb. 26) neben diese Kompositionsanweisungen gestellt werden [50].

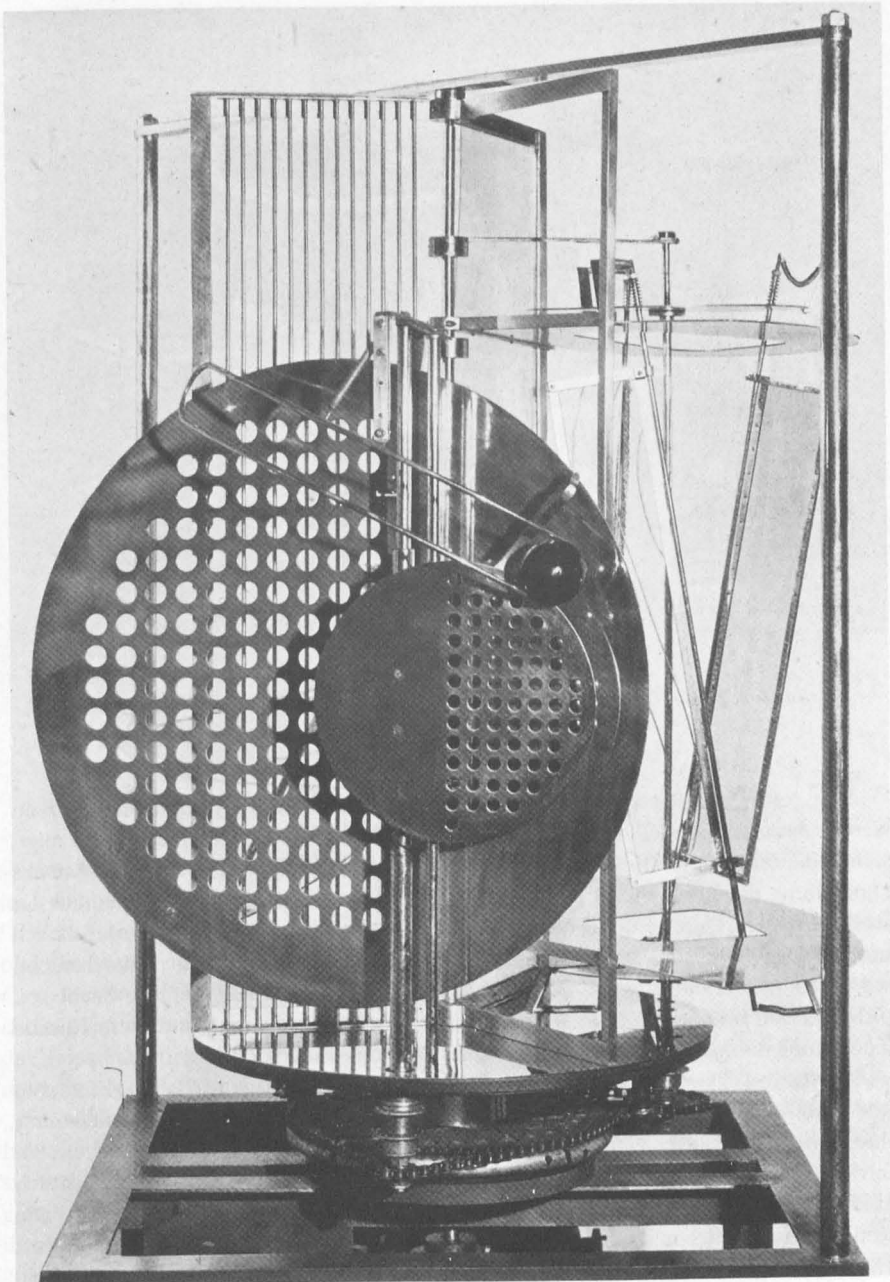


Abb. 23:

László Moholy-Nagy, „Licht-Raum-Modulator“, 1922–1930 (Cambridge, Mass.)

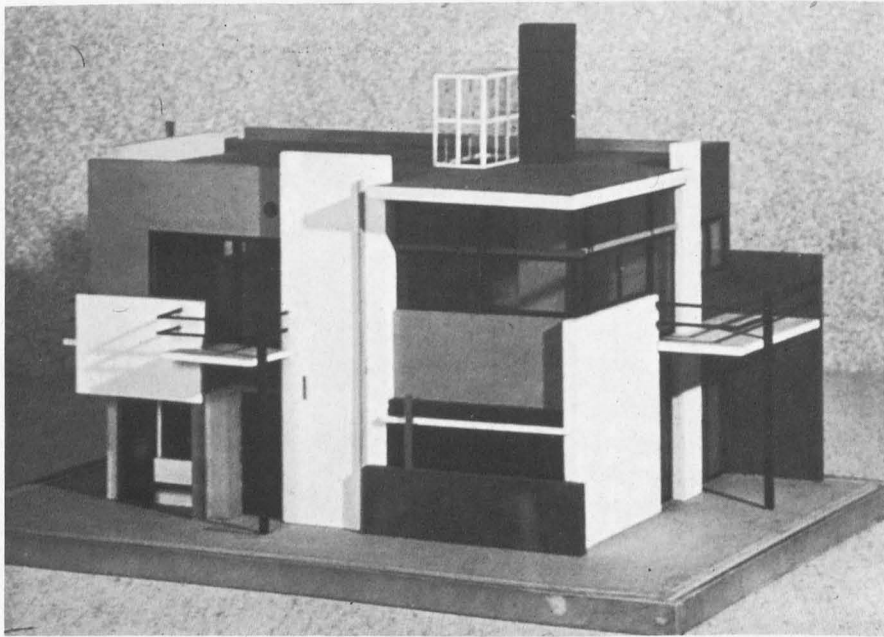


Abb. 24:

Gerrit Rietveld, Utrecht, Haus Schröder (Modell, Amsterdam, Stedelijk Museum), 1924

Vier, offensichtlich im Sinne einer Sequenz zu lesende Kompositionsskizzen werden zusammengestellt und miteinander verglichen. Wie die Klammer bereits zeigt, stehen die drei unteren Beispiele unter ein und demselben Begriff, während die obere Darstellung davon abgesetzt wird. Hier heißt es (unschwer ist das Doppelhaus La Roche/Jeanneret, die heutige Fondation Le Corbusier, wiederzuerkennen), daß es sich um eine Disposition im Sinne „pyramidaler Komposition“ handele, die rechts daneben sogleich näher erläutert wird. Dort steht, daß dies eine ziemlich einfache Sache sei, pittoresk und bewegt, die man in jedem Falle durch Klassifizieren und hierarchische Zuordnung disziplinieren könne [51]. Damit wird dann auch der Begriff „*composition pyramidale*“ verständlich, der offensichtlich nichts anderes besagt, als daß die Elemente und Untereinheiten dieser Architektur durch das Unterscheiden (die „*classification*“) ihres jeweiligen Ranges eine Position im Gefüge des Ganzen zugewiesen erhalten, die im Ergebnis zu einer Hierarchie dieser Kompositionselemente führt; offensichtlich eine Vorgehensweise, die Le Corbusier wenig schätzt, obwohl (oder besser: gerade weil) sie als ziemlich einfach gelten kann und zu pittoresk bewegten Resultaten führt. Hier ist denn auch zu erwähnen, daß nicht etwa ein ideelles Entwurfskonzept, sondern allein Erschließungs-, Parzellierungs- und Orientierungsprobleme Le Corbusier veranlaßt, ja fast »gezwungen« hatten, in diesem Einzelfalle die weniger anspruchsvolle, in

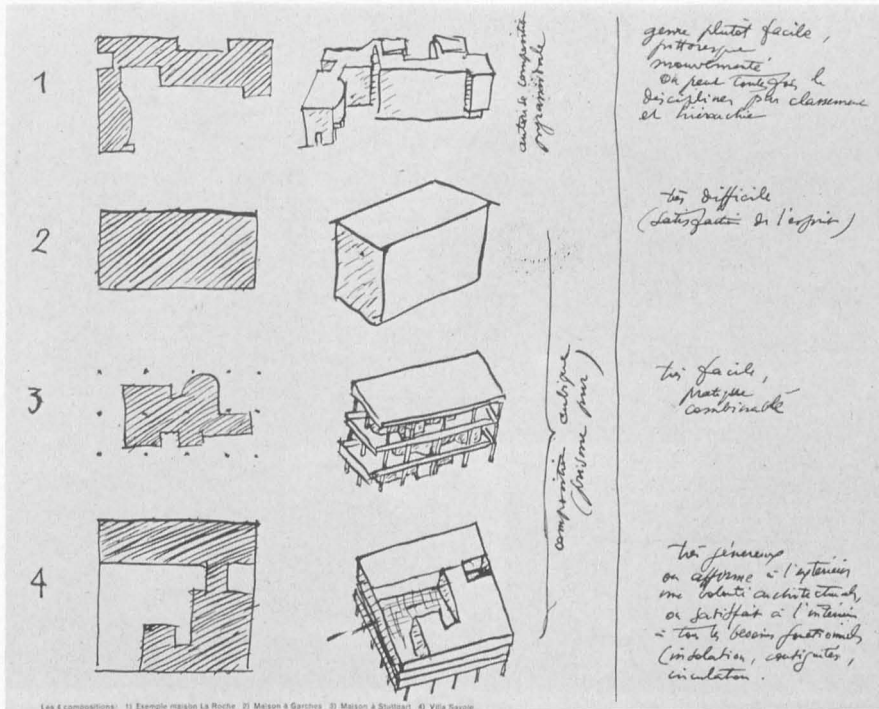


Abb. 25:
Le Corbusier, „Les 4 compositions“, 1929

seinen Augen wohl allzu simple Entwurfsmethode des pittoresk-bewegten Disponierens distinkter Teileinheiten überhaupt zu wählen [52].

Sein Interesse gilt vielmehr ganz eindeutig dem in der zweiten Skizze fixierten Leitbild der (wie es neben der Klammer heißt) „composition cubique“: dem reinen Kubus („prisme pur“) [53]. Ein Seitenblick auf den Atelierhausentwurf und analoge Vergleiche mit Entwürfen Le Corbusiers zumindest der zwanziger Jahre stellen sogleich sicher, daß seine Entwurfskonzeptionen tatsächlich von diesem reinen Kubus als einer primären Setzung im Entwurfsprozeß her zu erklären und genetisch zu entwickeln sind [54]. „Très difficile“ sei ein derartiger Ausgang des Entwerfens vom reinen Kubus, doch führe er zur „satisfaction de l'esprit“. Während der eine, ungegliederte Kubus als realisierte Architektur bei Corbusier gar nicht vorkommt, kann – wie jeder weiß – das Ausgehen von kubischen Leitformen als ein konstitutives Moment seines Entwerfens immer neu bestätigt werden [55].

Auch die dritte und vierte Skizze zur Darstellung methodischen Entwerfens verweisen auf tatsächlich realisierte bzw. detailliert entworfene Architekturen: Die dritte zeigt den Ausführungs-Entwurf für eine Villa in Karthago aus dem Jahre 1929 und die vierte

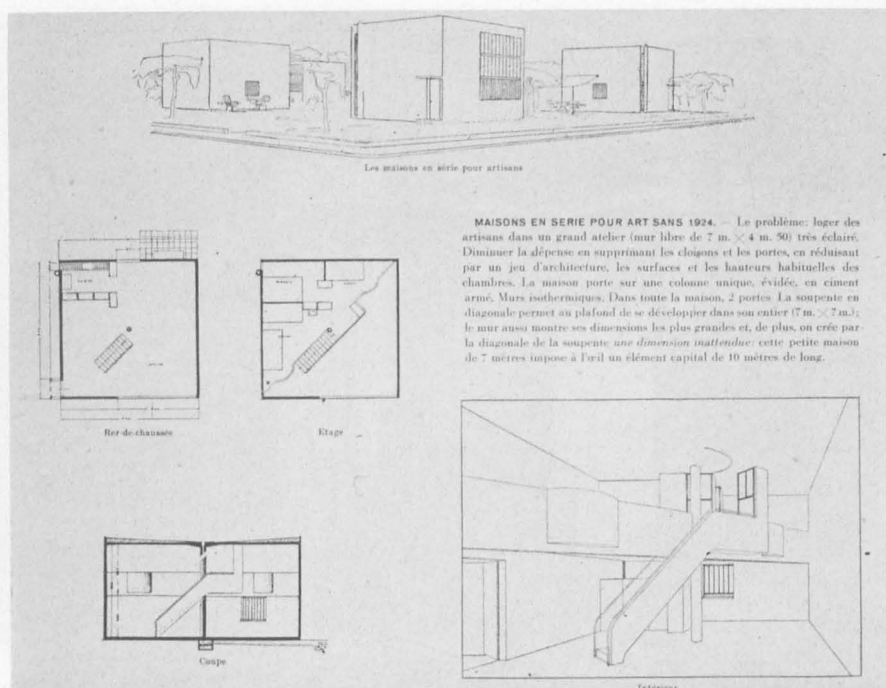


Abb. 26:

Le Corbusier, „Maisons en série pour artisans“, 1924

die berühmte Villa Savoye aus demselben Jahr [56]. Im Rahmen der Arbeit an diesem Projekt werden die so außerordentlich aufschlußreichen Skizzen und Kommentare zur Einführung in eine gestalterorientierte Entwurfsmethodik (im Sinne der Vitruvianischen *venustas* also) entstanden sein.

Das „*pilotis*“-Platten-Skelett der Villa in Karthago ist als konstruktives System bereits mit dem ersten und zugleich entscheidenden der „Fünf Punkte“ Le Corbusiers erklärt, so daß die Raumkonfiguration als ein Resultat des „*plan libre*“ zu beschreiben wäre. Festzuhalten bleibt, daß die aus Einzelementen aufgebaute Stütz-Platten-Struktur als Binnengliederung eines „*prisme pur*“ vorzustellen ist, womit das Konzept des Lever-Hauses von Gordon Bunshaft (Abb. 9) hier bereits zu fassen wäre. Diese Vorgehensweise wird als „sehr leicht, praktisch und kombinationsfähig“ gekennzeichnet [57].

Auch Le Corbusier findet offenbar das vierte Konzept mit den Skizzen zur Villa Savoye in Poissy bei Paris am interessantesten. „Sehr großartig“ notiert er am Rande, „am Äußeren wird ein architektonisches Wollen manifest, (während) im Inneren allen funktionalen Ansprüchen genüge getan ist“; er nennt „Besonnung, Raumdisposition (und) Erschließung“ [58]. Ganz offenkundig versteht er diesen Entwurf als eine komplex verdichtete Summe aus der Leitgestalt des reinen Kubus, dem Konstruktionssystem der Villa in Karthago und der funktional bestimmten Konglomeration, für die

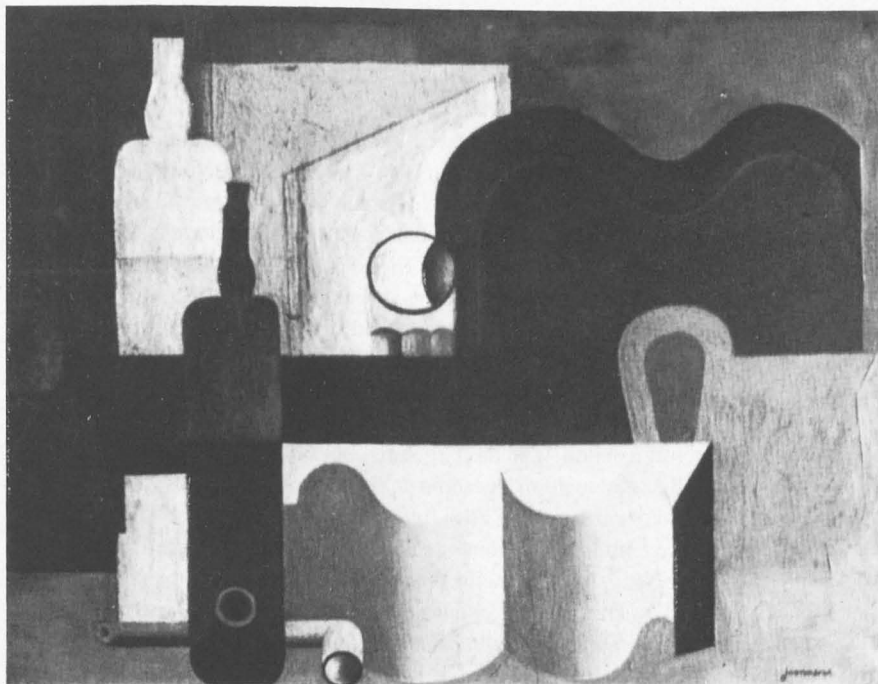


Abb. 27:
Le Corbusier, „Nature morte“, 1920/22

das Beispiel der Doppelvilla La Roche/Jeanneret stehen kann, deren Gliedeinheiten klassifizierend einander zugeordnet sind und deren allgemeine Disposition zugleich eine überraschende Ähnlichkeit mit den funktional konzipierten Binnenbaulichkeiten der Savoye-Skizze aufweist. Das heißt: auch in diesem ja lediglich skizzierten Konzept zur Methodik des Entwerfens sind die konstitutiven Momente der vitruvianischen Tradition säuberlich aufgelistet und in der Villa Savoye zu einem Bild konkreter Architektur versammelt.

Ein Vergleich nun der ganz bildmäßig aufgefaßten Innenraumperspektive zu den Atelierhäusern von 1924 (Abb. 26) mit einem Bild des puristischen Malers Le Corbusier (Abb. 27), bewahrt uns vor dem zunächst ja naheliegenden Fehlschluß, der alles bergende, reine Kubus sei als die einzige, alles weitere präjudizierende Leitfigur seiner Architektur anzusehen [59]. Tatsächlich ist es nur die auffallendste und die weiße, kubische Architektur der zwanziger und dreißiger Jahre zweifellos zu wesentlichen Stücken auch prägende Form [60]. Mindestens so wichtig sind die „pilotis“-Systeme und die außerordentlich vielformige, mannigfach variierte Schar kubisch konzipierter Glied- und Binneneinheiten. Hier müssen besonders die zylindrischen bzw. aus Kreissegmenten aufgebauten Elemente, in unserem Falle die Zentralstütze mit ihrem flachen Kegel-

kopf innen und der Kamin neben dem Schlitzfenster außen, die Balustradenerker der Galerie und die gerundeten Lineamente der Treppenschrägen ins Auge fallen. Einfache, geometrische Grundfiguren und simple Kombinationen bestimmen ihren Aufbau, ganz im Sinne des „*prisme pur*“, der Leitform des Ganzen.

Wichtiger nun als das Bestimmen der zwei- nicht anders als dreidimensionalen Elemente dieser Architektur als Flächenfiguren bzw. Kuben prinzipiell und ausnahmslos geometrischer Konstruktion, ergiebiger auch als das Klassifizieren, Gruppieren und Auflisten dieser Einheiten nach Kategorie und Einsatz ist eine genaue Analyse ihrer Kombinationen zu je größerer, umfassenderer Einheit und Gestalt. Denn nicht die Elemente selbst, sondern allein das Gesetz ihres Aufbaus, die Methode wechselseitigen Bindens, die Bestimmung der Positionen, der Relationen und – darauf dann aufbauend – der komplexen Konfigurationen zur Gestalt der intendierten Architektur, kurz: die fiktive Rekonstruktion des als Sequenz und Prozeß begriffenen Entwerfens werden einen Einblick in seine Genese gewähren [61]. Auch ohne eine derartig ins Detail dringende Analyse hier vorzustellen, wird das Ergebnis angesichts der gezeigten Vergleichsbilder doch unmittelbar einleuchten; thesenartig sei es formuliert: Das Ziel einer Konfiguration Le Corbusiers wird stets im zweidimensional-planen, also bildmäßigen Versammeln, ja Verdichten einer dreidimensionalen Realität, sei sie vorgefunden, sei sie als Architektur entworfen, zu suchen sein. Wenn er also einen Bau entwirft, so zu ganz wesentlichen Stücken im Hinblick auf eben diese Bildwirkung. Und konstruiert er ein Bild, so im Hinblick auf seine potentielle raumkörperliche Entschlüsselung. Dies bildkonstruierende Entwerfen läßt sich in seinen Architekturen ebenso wie in seinen Bildern und Skulpturen aufdecken und analytisch sichtbar machen [62].

Zwei Hinweise werden diesen Sachverhalt deutlicher machen: Die in den großen Rahmen der (fortgedachten) Außenwand gezeichnete Raumperspektive des Atelierhauses (Abb. 26) birgt zwei charakteristische und (wie ich denke) für das soeben Genannte besonders aufschlußreiche ›Fehler‹. Daß es nicht ordinäre Fehler im Sinne einer mangelnden Kenntnis perspektivischen Zeichnens sind, erweist ihre notwendige Funktion im Hinblick auf die ganz offensichtlich intendierte Bildwirkung; diese ›Fehler‹ sind demnach kalkuliert eingesetzte ›Fingerzeige‹! Der eine betrifft die Darstellung des flachkonischen Stützenkopfes, dessen Außenrand nur zu Teilen ausgezogen ist, im übrigen aber mit der ebenen Deckenuntersicht eins zu werden scheint; der andere, bei weitem wichtigere die fehlenden Verschneidungslinien in der rechten hinteren Ecke des quadratischen Raumes, dort wo die Außenwände im rechten Winkel und die spitzwinklig hineingeführte Brüstungsdiagonale der leicht nach links versetzten Schlafgalerie auf- und ineinanderstoßen. Der sehr exakte Grundriß (Abb. 26) läßt hier nicht nur eine, sondern sogar zwei Winkel- und Verschneidungslinien erwarten. Tatsächlich jedoch sehen wir im Anschlußbereich der Galeriebrüstung nicht eine. Stattdessen verwachsen die Wand- und Brüstungsflächen zu einer nur noch zweidimensionalen Flächenfigur, deren räumliche Lage von unserer Vorstellungskraft weder mit der Außenwand noch mit der Galeriediagonalen koordiniert werden kann. Daraus folgt, daß die alle Elemente dieses Raumes *einer* Vorstellungseinheit unterwerfende perspektivische Raumillusion – zumindest hier – zerstört ist und wir

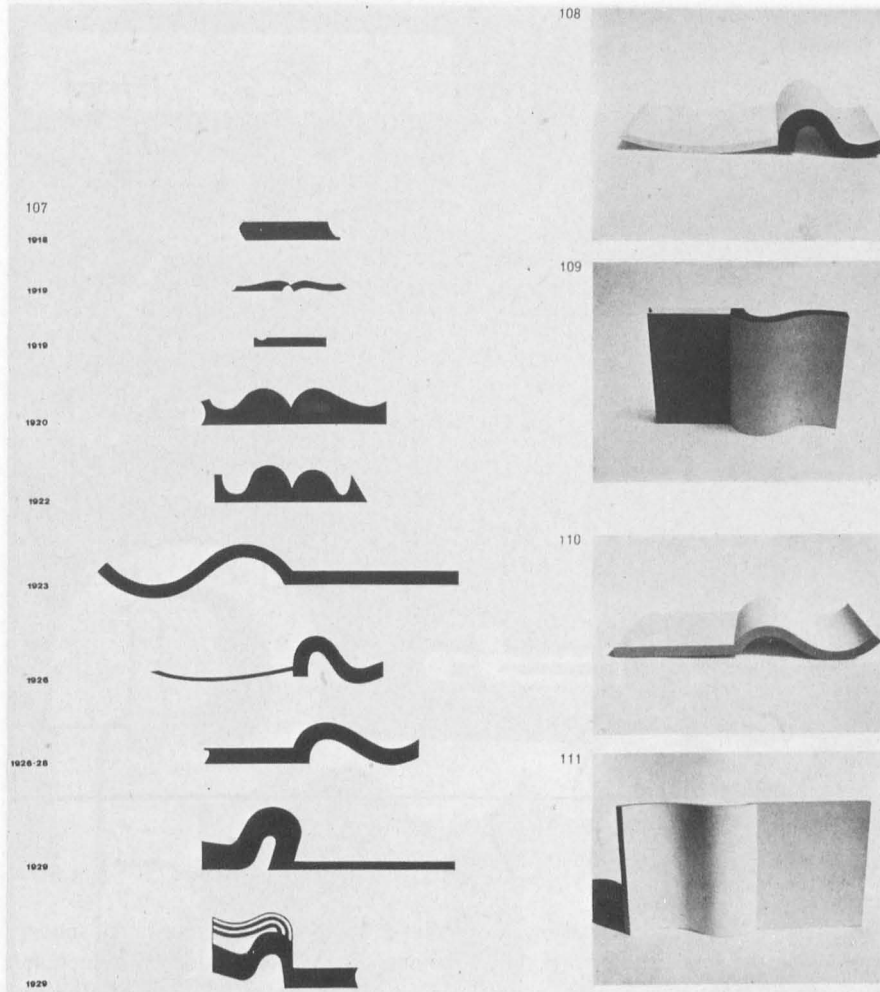


Abb. 28:
„Puristische“ Darstellung eines Buches (nach Mango)

uns aufgefordert sehen, die räumliche Vorstellung dieser Atelierarchitektur in eine plane Bildkonfiguration zu transponieren.

Ganz entsprechendes lässt sich auch bei genauerem Hinsehen und Analysieren Corbusier'scher Bildkonstruktionen feststellen (Abb. 28, 29). Wie die Untersuchungen Roberto Mango's demonstriert haben, sind diese Bilder als außerordentlich komplexe Konfigurationen elementarer Objekte des alltäglichen Gebrauchs (Gläser, Flaschen, Bücher, Pfeifen usw.) zu sehen, jedoch nicht im Sinne eines zentralperspektivisch geein-

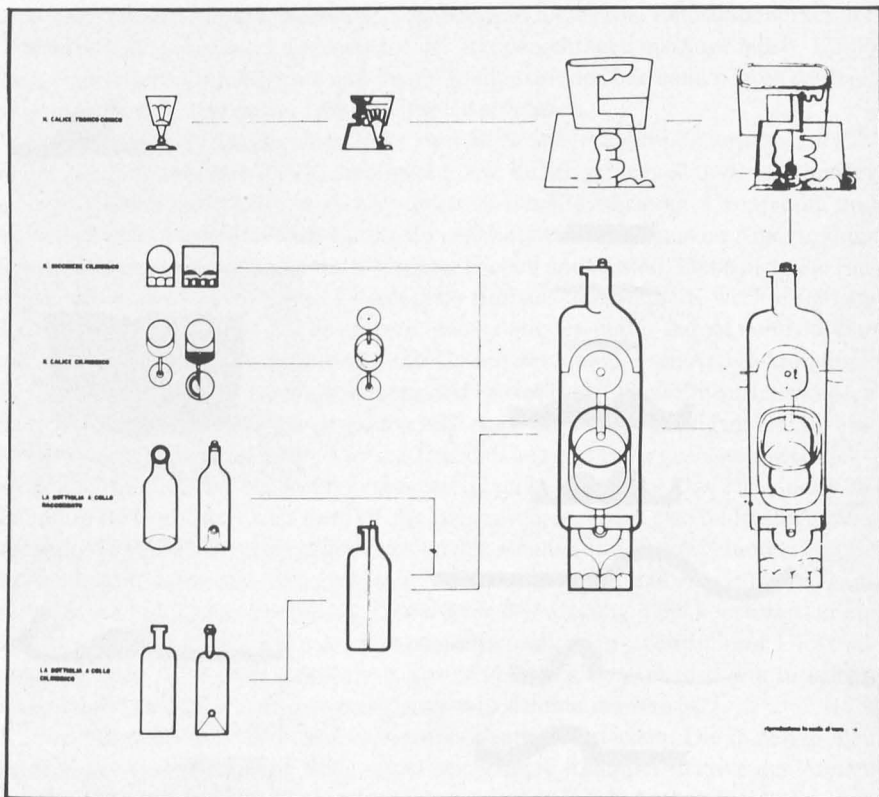


Abb. 29:
„Puristische“ Bildkomposition (nach Mango)

ten Stillebens verschiedenster Dinge in ein und demselben Vorstellungsraum, sondern als künstlich-raumlose und -körperlose Versammlung und Konzentration elementarer Objektfragmente in einer streng zweidimensionalen Bildkonstruktion [63]. Elemente dieser Konstruktion sind nicht die abgebildeten Einzelobjekte im Ganzen, oder besser: einzelne Ansichten dieser Objekte, sondern die rißmäßig erfaßten Orthogonalprojektionen einzelner Objekt-Fragmente und Objekt-Aspekte, die nach Corbusier allein den wahren, d.h. unverzerrt-normalen, eben nur in einer Planprojektion wiederzugebenden Sachverhalt dieser Objekte wiederzugeben vermögen. Die Objektwelt wird rißgerecht in ihre Normalaspekte zerlegt und also fragmentiert, um dann, äußerst diszipliniert, zu einer sorgfältig konstruierten Plan-Konfiguration, zu einem „puristischen“ Bild verdichtet zu werden.

Alles Konzipieren von Architektur wird bei Corbusier vor dem Hintergrund dieses äußerst artifiziiellen, Rißbild und Architekturrealität schillernd in eins webenden Figurationsprinzips neu und wohl auch besser zu verstehen sein (Abb. 30). Daß damit die

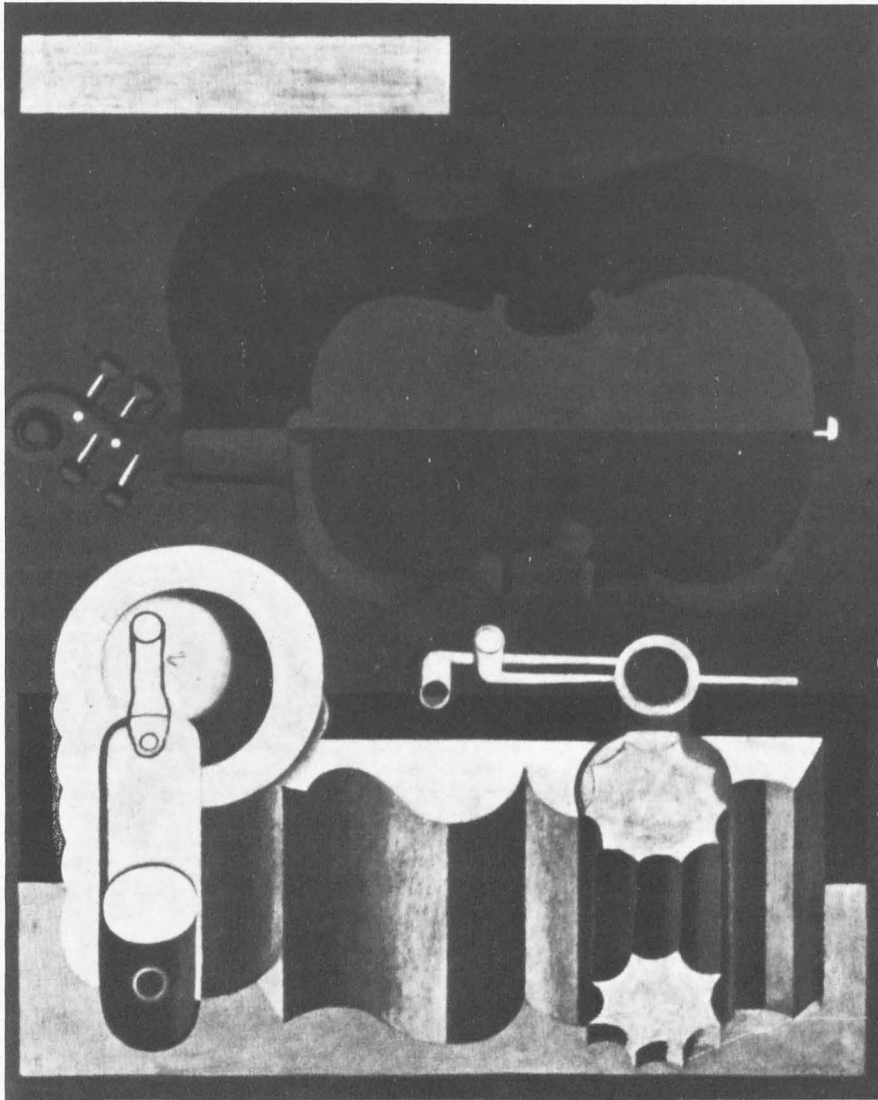


Abb. 30:
Le Corbusier, „Nature morte“, 1920/22

von Cézanne entdeckte und von den Kubisten bereits vor dem ersten Weltkrieg realisierte Bildwelt der klassischen ›Moderne‹ als das entscheidende Figurationsprinzip auch der ›modernen Architektur‹ zu gelten hat, ist vor allem mit dem äußerst präzise seine Bilder nicht anders konstruierenden als seine Architekturen in Plan-Bilder transponierenden Le Corbusier nachhaltig unter Beweis gestellt [64].

Was hier für Le Corbusier festzustellen war, wird – in individuellen Brechungen und wichtigen Modifikationen selbstverständlich, *cum grano salis* also – grundsätzlich für eine adäquate Beurteilung und, daraus folgend, Geschichtsschreibungen der ›modernen‹ Architektur gelten können. Sicher ist, daß Prinzipien, Methoden und Leitvorstellungen der *venustus*-Kategorie das Gesicht und die Entwicklung der Architektur dieser Epoche sehr viel nachhaltiger geprägt haben, als die zeitgenössische Theorie, Architekturpropaganda und bald einsetzende Historiographie wahrhaben mochten. Die Künstler Le Corbusier oder Mies van der Rohe waren von den Funktionalisten und Entwerfern archetypischer Konstruktionen gleichen Namens in den Schatten gestellt und für lange Zeit nahezu aus dem Bewußtsein verdrängt worden.

Das Eingehen auf Prinzipien und Methoden der Konfiguration bietet neben einer präziseren Bestimmung der Eigenart ›modernen‹ Entwerfens zudem die Möglichkeit, Voraussetzungen in der Neuzeit und Folgen in der Post-Moderne aufzudecken, die aufgrund eines Fragens im Sinne der Kategorien *firmitas* und *utilitas* gar nicht erst in den Blick geraten wären. Auch dies sei anhand von zwei, drei Beispielen kurz erläutert.

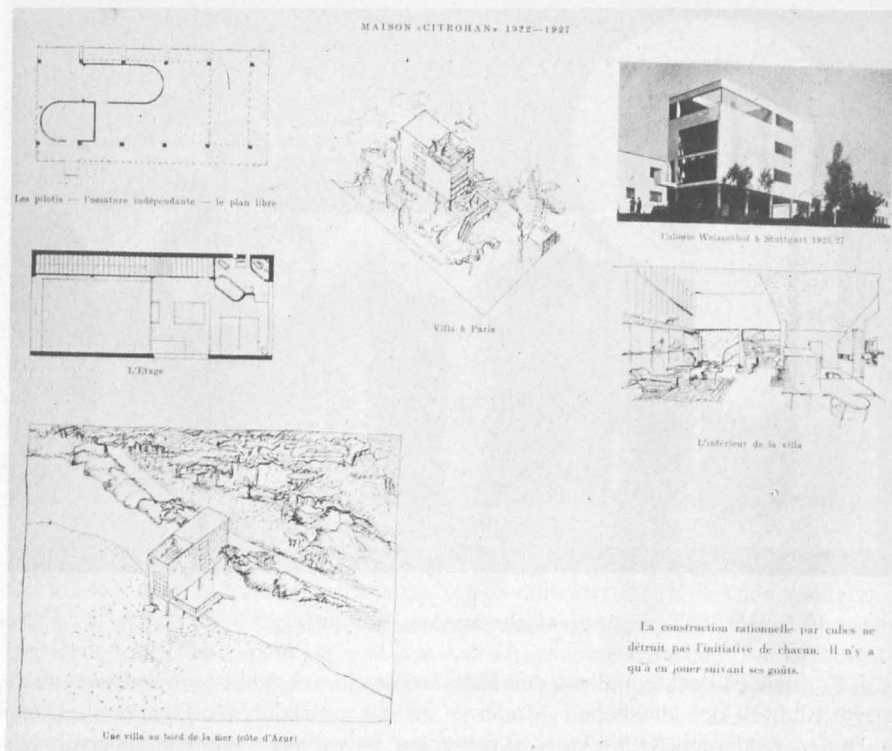


Abb. 31:
Le Corbusier, „Maison Citrohan“, 1922–27

Grundrisse, Skizzen und Ansicht des 1927 in Stuttgart realisierten *Citrohan*-Hauses (Abb. 31) geben uns die Möglichkeit, Hauptpunkte des Entwerfens in dieser Zeit noch einmal zu isolieren und alsdann in dieser Isolierung als partikuläre Aspekte und Teilmomente (nicht also im Ganzen, sondern als tatsächlich vereinzelter Faktoren einer alle Aspekte umfassenden Summe architekturgenerierender Momente) mit jüngster Architektur ebenso wie mit Beispielen aus der Neuzeit zu vergleichen. Das Einleiten des Entwurfsprozesses durch eine primäre Setzung geometrisch und maßlich klar definierter Kuben, die auf dieser Abstraktionsstufe ebenso Bau- wie Raumkörper repräsentieren können, war uns durch die Konzeptskizzen Le Corbusiers (Abb. 25) bestätigt worden.

Die zugehörige, berühmte Rechtfertigung dieses systematischen Hauptpunktes des weißen, kubischen Bauens der 20er und 30er Jahre, der Nachweis nämlich, daß in »aller« historischen Architektur von Rang ganz entsprechend und also rechtfertigend elementare Grundfiguren der Geometrie den Aufbau und die Gliederung von Körpern und Flächen bis in Einzelheiten hinein bestimmt und so die konstitutiven Elemente dieser Architekturen geliefert hätten, ist uns allen geläufig (Abb. 32) [65]. Ebenso, daß die reine, ihrer Form nach zeitlose und also geometrische Körper unmittelbar zu einem

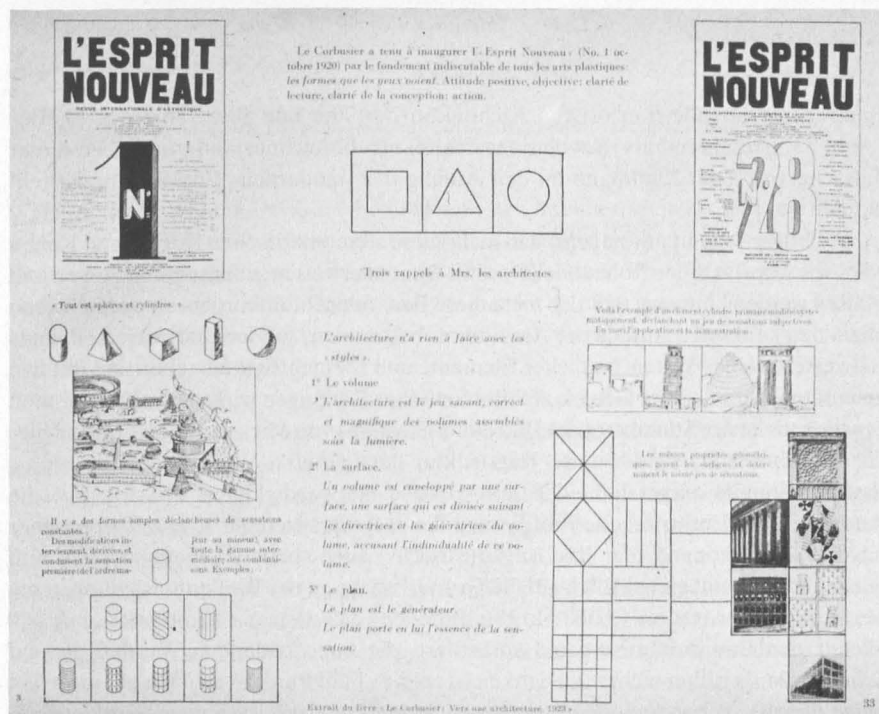


Abb. 32:

Le Corbusier, „Trois rappels à Mrs. les architectes“, 1923

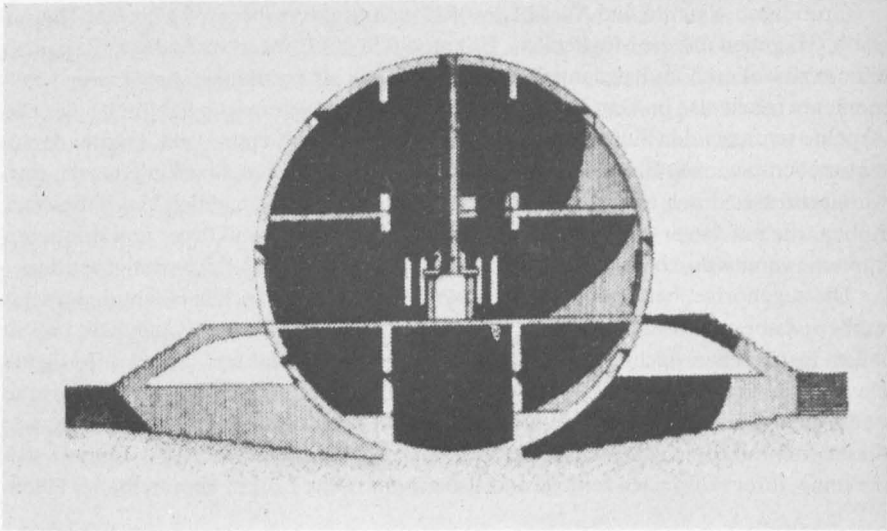


Abb. 33:

Claude Nicolas Ledoux, „Maison des Gardes Agricoles“, 1783

Bauwerk erklärende französische Architektur der 70er und 80er Jahre des 18. Jh.s (Abb. 33, irreführend als ›Revolutionsarchitektur‹ bezeichnet) aufgrund eben dieser Tatsache von Emil Kaufmann an den Anfang der ›modernen‹ Entwicklung gestellt worden war [66].

Wichtiger scheint mir zu sein, daß nicht diese stereometrischen Körper und Kuben (die, wie Mies-van-der-Rohe- oder De-Stijl-Bauten erweisen, ebenso gut Scheiben und Platten werden können), daß also nicht diese Bau- oder Raumkörper setzenden Kuben allein den konkreten Aufbau der Architektur bestimmen, sondern ein zweites, kategorial verschiedenes System baulicher Elemente und Elementfiguren neben und mit den genannten Kuben in der Genese architektonischer Bildungen wirksam ist. Wir kennen es schon: es ist der Stützraster des Barcelona-Pavillons von Mies van der Rohe und hier die auf Einzelstützen reduzierte Tragstruktur der „*pilotis*“. War uns am Barcelona-Pavillion bereits aufgefallen, daß konstruktive Notwendigkeiten den Einsatz, die Anordnung und zentrierende Profilierung der metallglänzenden Kreuzstützen sicher nicht erklären können (der Bau ist ›konstruktiv‹ auch stützenlos denkbar), so muß auch, und zwar mit einem Blick auf die Grundrisse des in der Weißenhofsiedlung realisierten Citrohan-Hauses (Abb. 34, 35), auffallen, daß zwar ein komplettes „*pilotis*“-Skelett den Bau durchrüstet und korsettiert, die kubusbildenden Wandungen und Binnenteilungen aber nicht – zu denken ist an die „Fünf Punkte“ und vor allem an den „*plan libre*“ – neben und unabhängig von diesem Punktstützsystem angeordnet sind, sondern just dort, wo diese bereits errichtet waren. Nur im Untergeschoß sorgt eine Serie von Freistützen für das charakteristische Aufständern des kubischen Baukörpers.

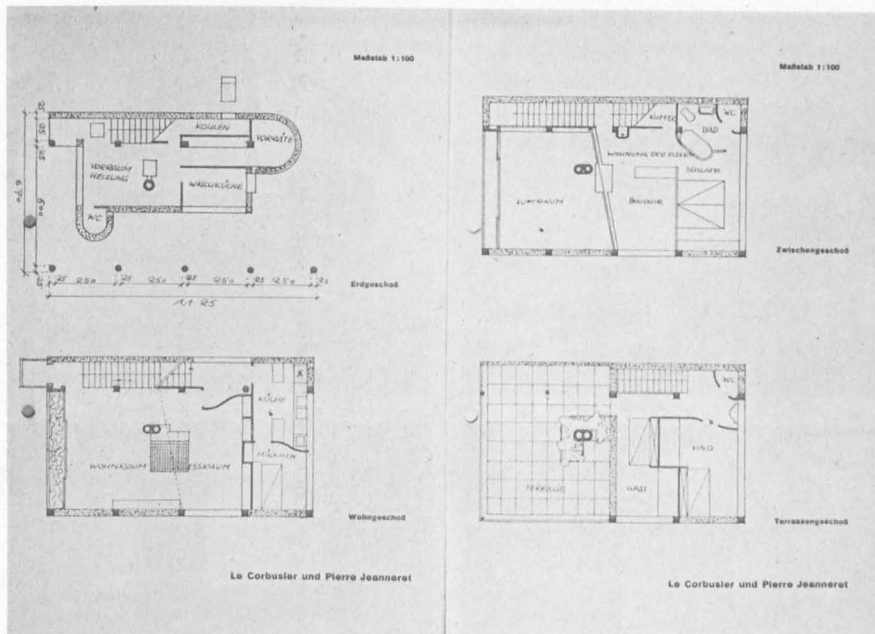


Abb. 34:
Le Corbusier, Stuttgart, „Maison Citrohan“ in der Weißenhof-Siedlung, Grundrisse, 1927

Während im Barcelona-Pavillon die beiden Systeme säuberlich in elementarer Vereinzelung verharren und sich wechselseitig ihre kategoriale Differenz durch pures Abstand-wahren bestätigen, verwachsen Stützen, Wandungen und Körper der Corbusier-Architektur auf eine Weise, die den – wenn wir es nicht besser wüßten – traktat-ähnliche Texte schreibende Autoren der „Fünf Punkte“ im Architekten dieses Hauses nicht wiedererkennen ließen.

Daß bautechnisch-konstruktive oder schlicht ökonomische Gründe eine konsequent-saubere und also prinzipiengerechte Umsetzung der „Fünf Punkte“ in gebaute Realität verhindert hätten, so daß wir es hier mit einem wenig signifikanten Einzel- oder sogar Unglücksfall zu tun hätten, mag im Hinblick auf den so widerspruchsfreien, nichts vermischenden Barcelona-Pavillon Mies van der Rohe als denkbare Hypothese gelten dürfen; richtig ist es nicht. Der systematische Vergleich aller Corbusier-Entwürfe und -Bildkonstruktionen mit seinem Weißenhof-Haus zeigt vielmehr, daß die hier zu beobachtenden und angesichts der erläuterten Theoreme ›moderner‹ Architektur sicher überraschenden Vermischungen und Vermengungen kategorial verschiedener Teilsysteme ganz im Gegenteil spezifisch für das individuelle Entwerfen Le Corbusiers sind. Sie sind das Salz seiner architektonischen Bildungen. So entdeckt man neben der groß gesetzten Primärform des reinen *Kubus* (1. Kategorie) Teileinheiten, die wiederum kubisch konzipiert sind; Mauerzüge und Wandungen (2. Kategorie),



Abb. 35:

Le Corbusier, Stuttgart, „Maison Citrohan“ in der Weißenhof-Siedlung, 1927

die ebenso die Kuben zu konstituieren haben, wie sie sich in Bogen freizustellen wissen und so als Platten und Scheiben erscheinen; und schließlich das System der „pilotis“ (3. Kategorie), die ihrem Bindungs- und Mischungsgrad gemäß in dreierlei Gestalt anzutreffen sind: als vollkommen den Wandzügen integrierte, unter Putz verborgene Strukturteile; als kantige, mit den Wandungen verwachsene Mauerpfeiler; oder als freistehende, aus dem Wandverband herausgelöste Rundstützen. Stets werden auf analoge Weise Elemente unterschiedlichster Kategorie, Herkunft und Form so in eine kontaktstiftende Verdichtung gezwungen (eine Leistung offensichtlich des alles bergenden „prisme pur“), daß sie sich entweder – im Wortsinn – auseinandersetzen müssen, um ihre Eigenart zu wahren, oder aber eine Art von Ehe eingehen, die sie etwas anderes, wechselseitige Bindung garantierendes werden läßt.

Wirft man jetzt einen raschen, prüfenden Seitenblick auf die bis in Einzelheiten Le Corbusier verpflichtete, 1967 entstandene Architektur des Smith-Hauses von Richard Meier (Abb. 36, 37), so finden sich ebenfalls Kuben, Wandscheiben und „pilotis“, ausdrücklich jedoch nicht eine mit unserem Beispiel vergleichbare, Formenwandlungen auslösende und Auseinandersetzung oder Einigung fördernde Vermengung der katego-

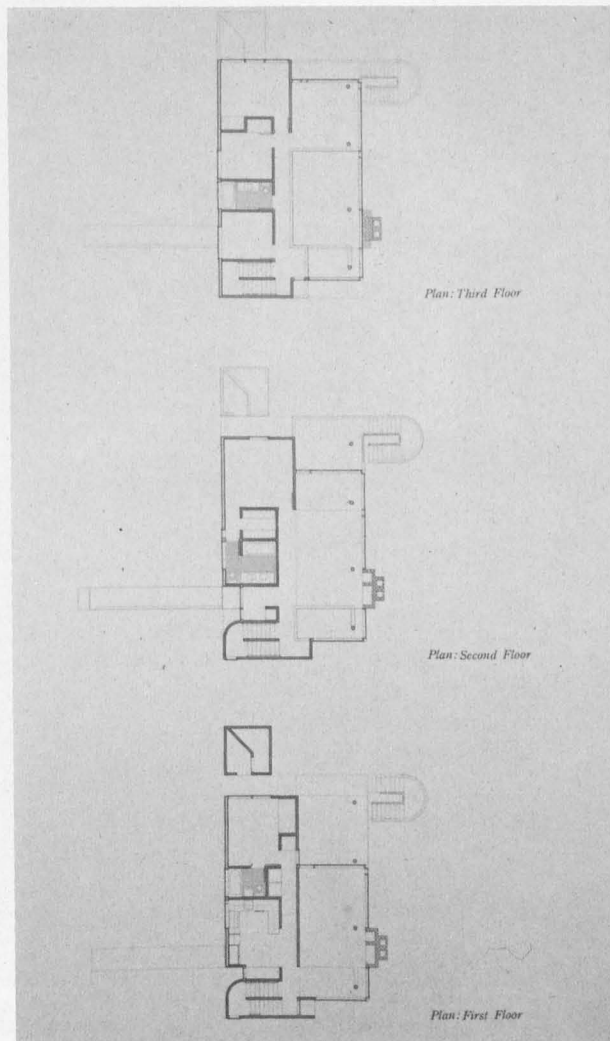
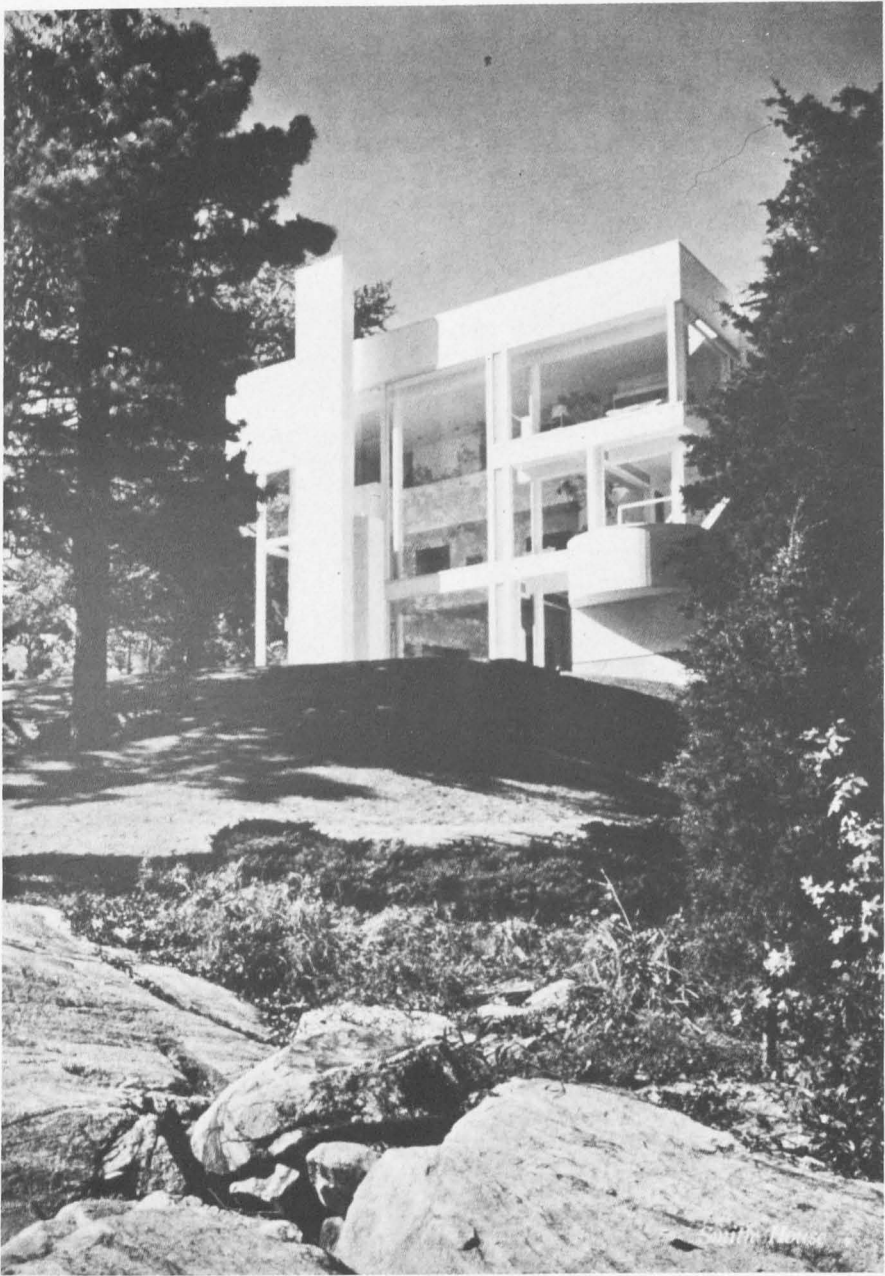


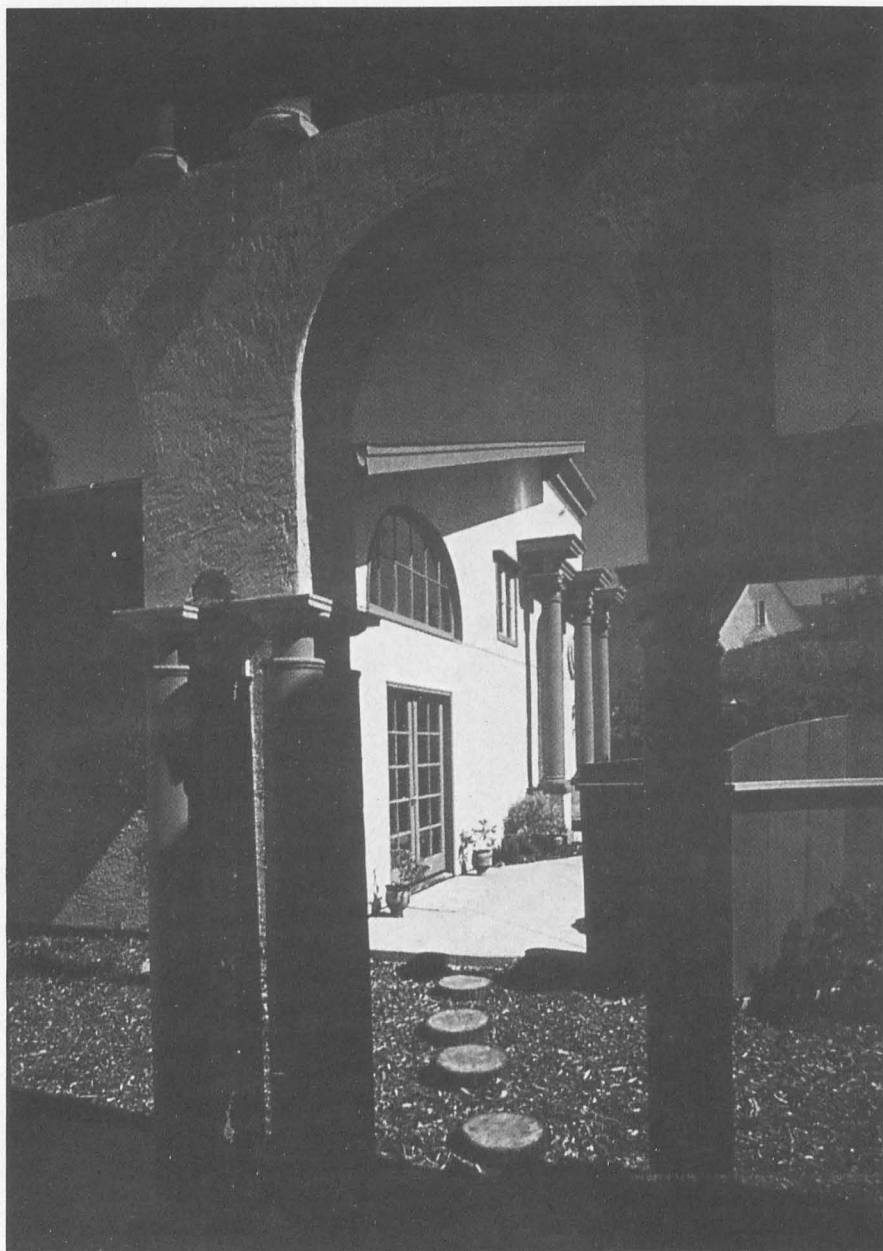
Abb. 36:
Richard Meier, Darien (Connecticut), Haus Smith, Grundrisse, 1967



*Abb. 37:
Richard Meier, Darien (Connecticut), Haus Smith, 1967*



Abb. 38:
Charles Moore, New Orleans, „Piazza d'Italia“, 1976–79



*Abb. 39:
Thomas Gordon Smith, Livermore (Cal.),
Blick vom toskanischen zum laurentinischen Haus, 1979/80*

rial unterschiedenen Systeme *Kubus-Wand* hier und „*pilotis*“ dort; stattdessen eine ebenso isolierte wie gleichsam kontaktfähige und autistische Folge zylindrischer, rahmenbildender Punktstützen [67].

Dieser schon der Post-Moderne zuzurechnende, weil die ›Moderne‹ abermals modernisierende Bau verhilft nicht nur zu einem besseren Verständnis der erheblich dichten und zugleich eminent komplexen Architektur Le Corbusiers; sie gibt ganz grundsätzlich Anlaß, nach vergleichbaren und ebenfalls kategorial unterschiedenen Elementsystemen der Post-Moderne überhaupt zu fragen. Denn auch hier wird ein figurierendes Prinzip vermutet werden müssen, nachdem *firmitas* und *utilitas* zugunsten des aktuellen *venustas*-Regiments in den Wartesaal verbannt wurden.

Ein Blick auf die 1976 entworfene Piazza d'Italia in New Orleans von Charles Moore (Abb. 38) oder auf die Fassade der 1979 entstandenen „Laurentiana“ von Thomas Gordon Smith in Kalifornien (Abb. 39) macht auf Anhieb klar, daß es auch heute ein dem System der Kuben und Wandscheiben *eo ipso* fremdes, kategorial also vollkommen verschiedenes und mühelos isolierbares Gegensystem gibt, daß auf einer entsprechenden Abstraktionsstufe dem skelettierenden Punktstützen-System der „*pilotis*“ analog zu setzen ist [68]. Wir haben keine Mühe, ihm einen Namen zu geben: zweifellos handelt es sich um das System der bestens bekannten und neuerdings wieder – zum Torte aller Funktionalisten – fleißig studierten *Säulenordnungen* und *Ordnungsfiguren* [69]. Und dies ist lehrreich. Heißt es doch im Umkehrschluß, daß wir das System der Säulenordnungen und Ordnungsfiguren als genetische Voraussetzung für das System der „*pilotis*“ in der klassischen ›Moderne‹ zu begreifen haben.

Einige wenige Rückwärtsschritte sollen diese These illustrieren. Grundvoraussetzung für das ›moderne‹ ebenso wie das ›postmoderne‹ Entwerfen ist das Hantieren mit isolierten Teileinheiten, meist zu erklären durch das fragmentierende Zerlegen eines figürlich Ganzen in seine konstitutiven Elemente. Denn nur so, mit einem gleichsam frei verfügbaren Material elementarer ›Bausteine‹, kann das uns geläufige, das zusammensetzende oder komponierende Entwerfen an sein Werk gehen. Historisch vorbereitet war dies spätestens seit der mechanistischen Entwurfslehre Durands, die in der sogenannten Revolutionsarchitektur des 18. Jh.s. entwickelt worden war und seit dem frühen 19. Jh. als *die* Konstante unseres Entwurfsdenkens zu verfolgen ist (Abb. 40, 41) [70]. Denn auch sie begründete ihre Produkte ebenso kausal wie mechanisch durch den Rekurs auf eine im 18. Jh. bereits streng durchformulierte Normierung des Entwerfens durch die architekturgenerierend gedachten Gesetze der Konstruktion (*firmitas*) und Funktion (*utilitas*) [71]. Folgenreicher noch war Durands schulmeisterliche Darstellung einer ›universellen‹, durch Raster, Achsen und Symmetrien regulierten Kombinationsmethode zur mechanischen Versammlung und Anordnung ›elementarer‹ Architektur-Teile, -Stücke und -Fragmente. Der Elektizismus des 19. Jh.s hat mit Bravour bewiesen, daß diese mechanistische Kombinationsmethode auch dann noch funktionierte, als die zu versammelnden Elemente selbst in Stücklisten namens ›Formenlehre‹ geführt wurden und nach Herkunft, Form und Größe nichts miteinander gemein haben wollten [72].

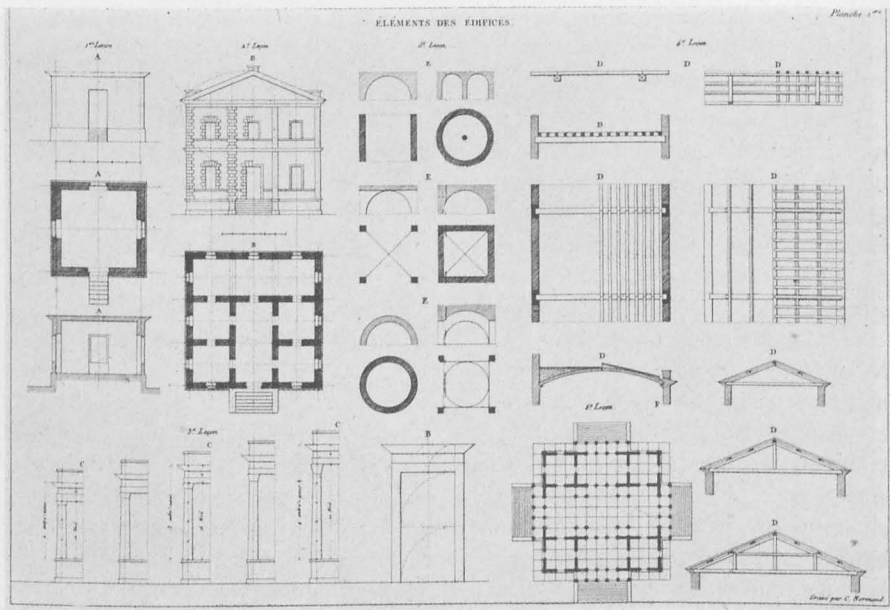


Abb. 40: Jean-Nicolas-Louis Durand, „Éléments des édifices“

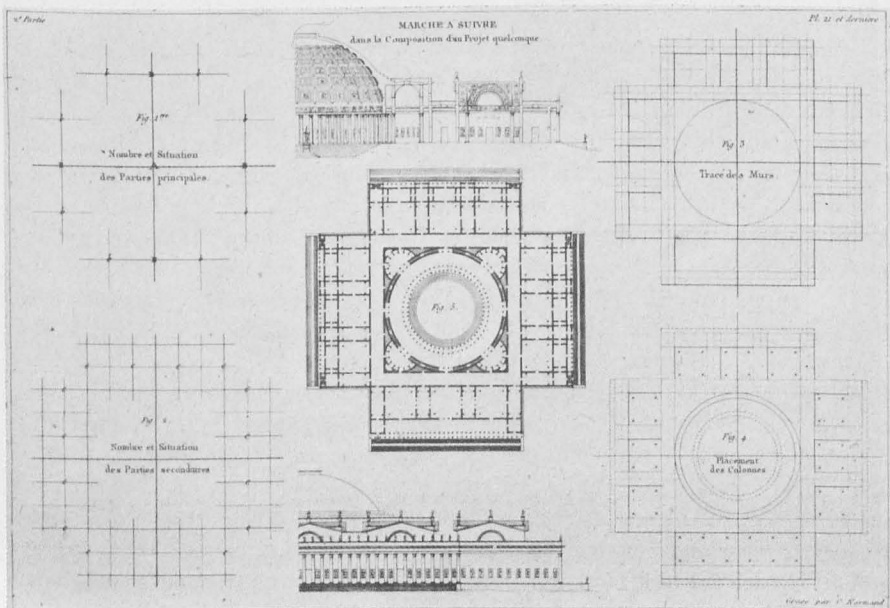


Abb. 41: Jean-Nicolas-Louis Durand, „Marche à suivre dans la composition...“

All dies war nur möglich, weil in der Mitte des 18. Jh.s das Zerlegen, Fragmentieren, ja Zerstücken in sich geschlossener Formkomplexe (damals der spätbarocken Architektur) allererst geübt und gleichzeitig das Versammeln heterogenster Elemente, Fragmente und Formtrümmer zu phantastischen Konfigurationen nie gesehener Abenteuerlichkeit erstmals ausprobiert worden war (Abb. 42, 43). Mit Giovanni Battista Piranesi also wäre die Geschichte jener nachbarocken Architektur einzuleiten, die in der Post-Moderne unserer Tage, etwas ahnungslos wohl, ihren da-capo-Auftritt feiern läßt [73]. Der phantastische Piranesi, die megalomanen ›Revolutionsarchitekten‹ und der schulmeisterliche Durand sind die näheren Wegbereiter der ›Moderne‹ ebenso wie der ›Post-Moderne‹.

Der Vergleichsbogen sei zum Abschluß noch einmal weiter gespannt. Die Zeichnungssammlung der Uffizien bewahrt einen Grundriß des römischen Pantheon (Abb. 44), den Baldassarre Peruzzi im zweiten oder dritten Jahrzehnt des 16. Jh.s auf der Grundlage eines exakten Aufmaßes gezeichnet haben muß [74]. Le Corbusier wird dieses Blatt nicht gekannt haben. Dennoch bestätigt es auf geradezu verblüffende Weise sein jetzt wohlbekanntes Konzept, nach dem als Leitfigur des Entwerfens von einem „*prisme pur*“ (Abb. 25) auszugehen sei. Auch Peruzzi scheint dies gedacht und also entdeckt oder entdeckt und folglich gedacht zu haben. Skizziert er doch in den rechten unteren Winkel seines Grundrißblattes den reinen Körper (oder auch Raum) einer Kugel, um so die konzeptionelle Leitfigur und damit das generierende Prinzip der Pantheonsarchitektur zur Evidenz zu bringen. Gleichzeitig hält er die zwei entscheidenden Folgeschritte des Entwurfskonzeptes fest, die horizontale Halbierung der Kugel nämlich zur

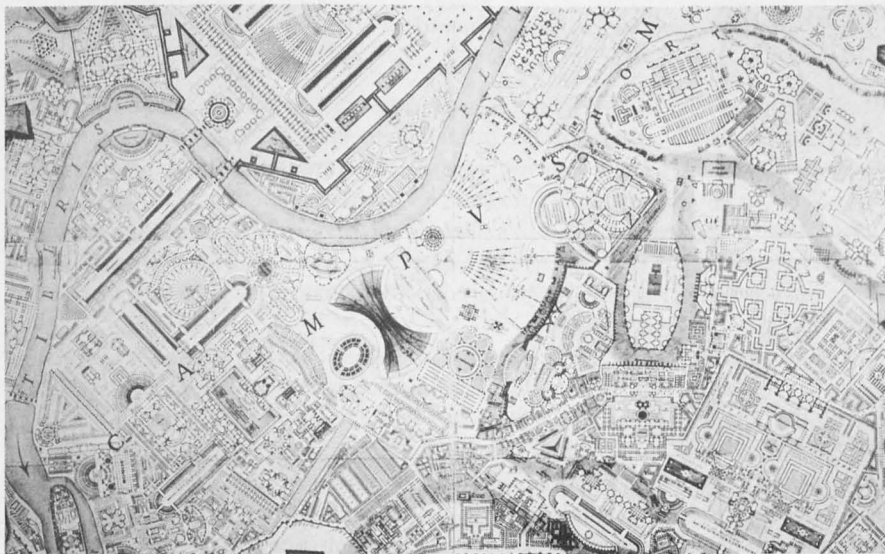


Abb. 42:

Giovanni Battista Piranesi, „Il Campo Marzio dell'Antica Roma“, 1762

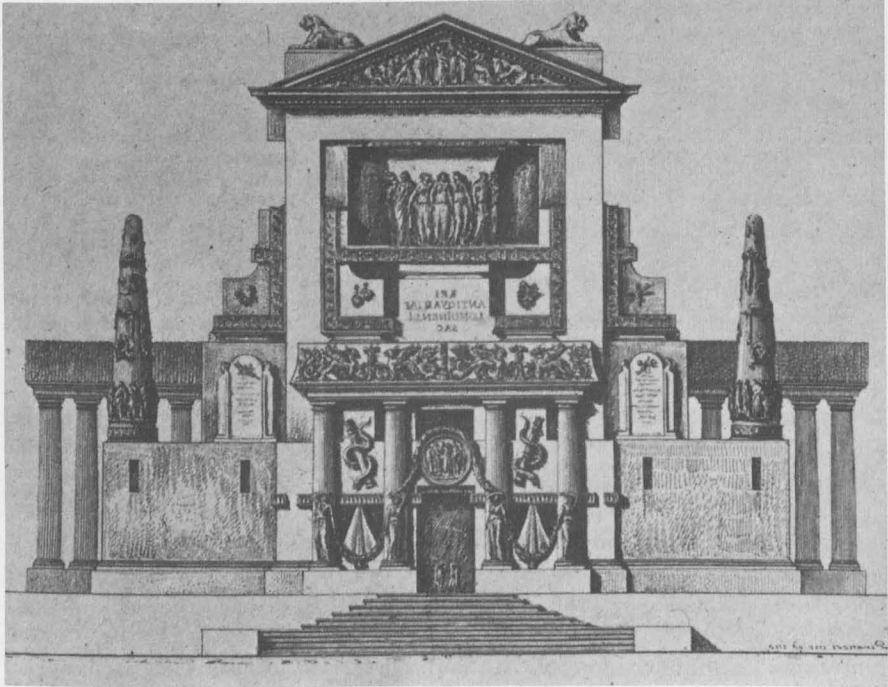


Abb. 43:

Giovanni Battista Piranesi, Fassadenentwurf aus „Parere su l'Architettura“, 1765

Bestimmung der Kuppelschale, ihrer Kämpferhöhe und so auch der Höhe ihres Stützzylinders; und dann eine weitere Horizontalteilung dieses Zylinders, die zur Bestimmung der Nischenhöhen und Bogenweiten im Gliederungssystem des mächtigen Mauermassives der Pantheonrotunde notwendig zu fixieren waren [75]. Das Ausgehen des Entwerfens von reinen Kuben als den allererst die Bau- bzw. Raumkörper setzenden Grundeinheiten gegliederter Architekten ist hier, in der hohen Renaissance, auf eine Weise dokumentiert, die unmittelbar mit den Vorstellungen Le Corbusiers zu vereinbaren ist.

Denn auch in dieser, für die Entfaltung des neuzeitlichen Entwurfsdenkens so wichtigen, ja exemplarischen Architektur der römischen Antike gibt es bereits das Analogon zum System der „pilotis“: den Tempel- und Vorhallenportikus (Abb. 45, 46). So, wie der Entwurfsprozeß bei Le Corbusier ganz gezielt in eine Auseinandersetzung der ebenso konstitutiven wie kategorial verschiedenen Systeme *Kubus-Wand* auf der einen und „pilotis“-Skelett auf der anderen Seite geführt wird, hat der hadrianische Architekt des Pantheon die ganz heterogenen Systeme des römischen Massiv- und Kuppelbaus dort mit der griechisch-hellenistischen Säulen-Gebälk-Struktur des Tempelbaus hier zu einer mächtigen Kombinationsarchitektur vereint [76]. Daß wir diese Analogie sehen,

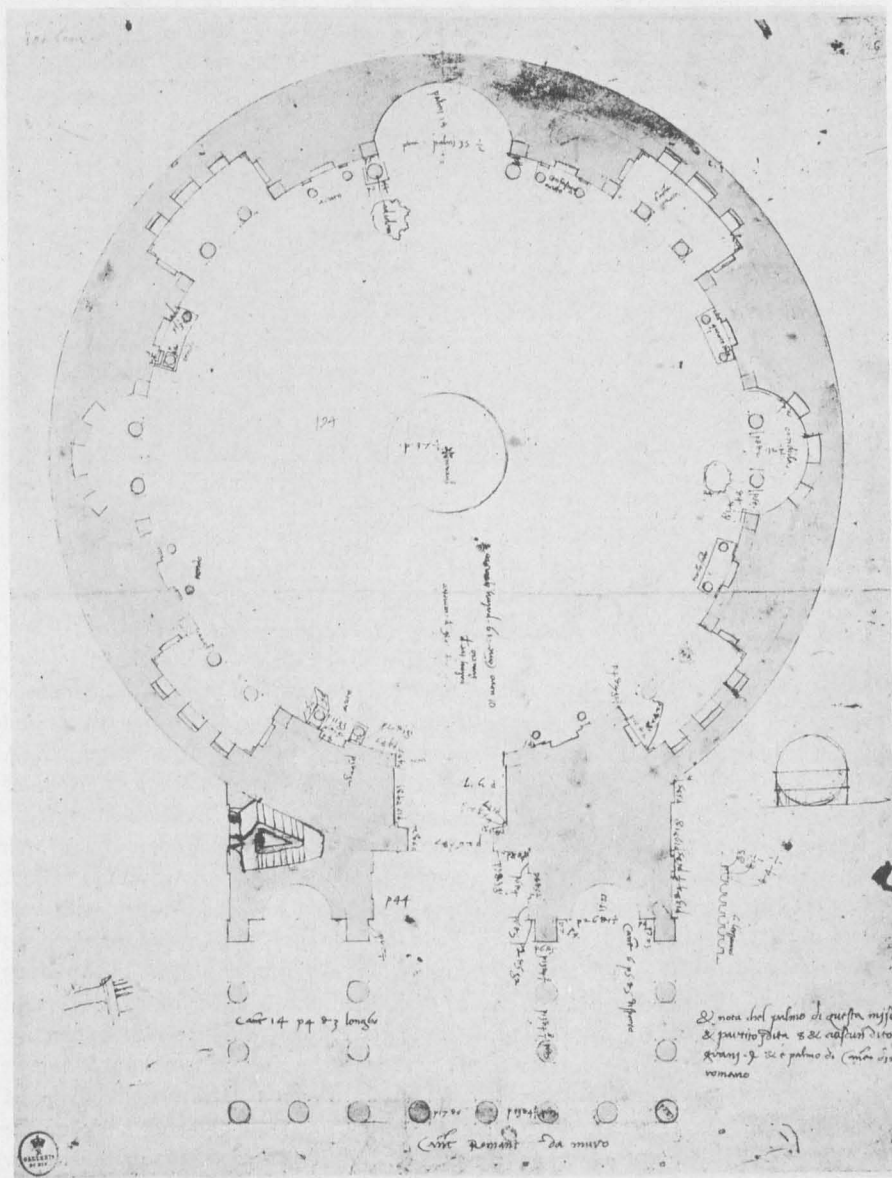


Abb. 44:
Baldassarre Peruzzi, Rom, Pantheon, Grundrißaufnahme (UA 462 r.)

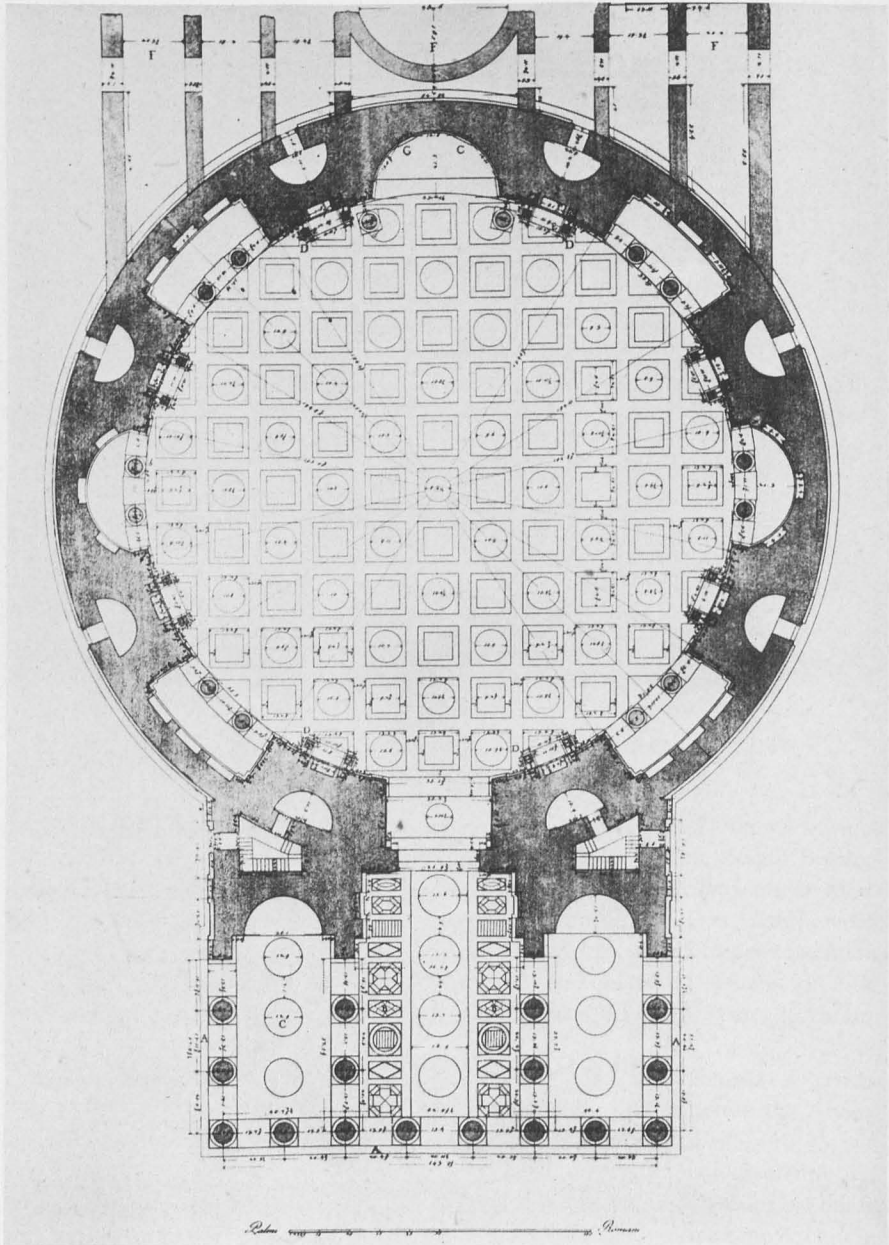


Abb. 45:
Rom, Pantheon, Grundriß (nach Piranesi)

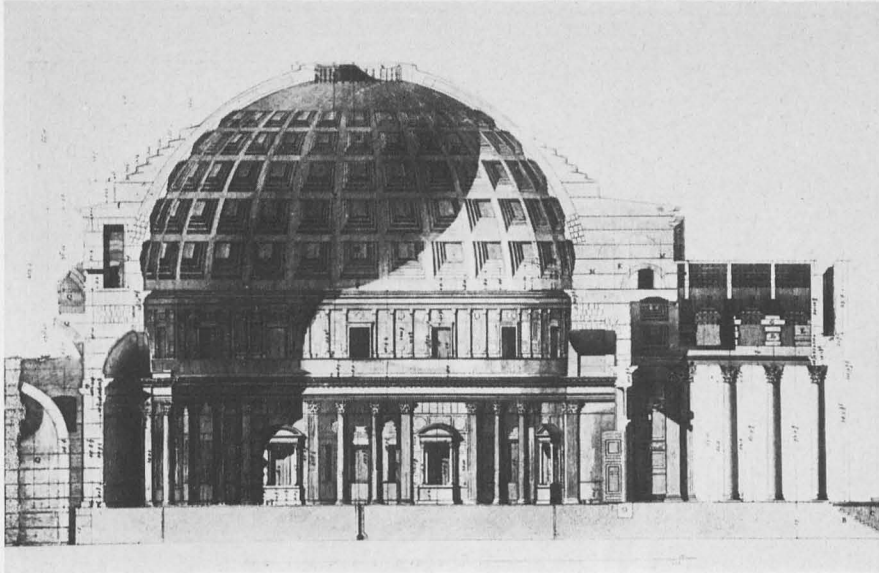


Abb. 46:
Rom, Pantheon, Längsschnitt (nach Piranesi)

verdanken wir dem reflektierenden Entwurfsdenken der Renaissance, das seit dem frühen 15. Jh. entwickelt wurde, das sich – wie Peruzzis Skizze dokumentiert – durch die Antike bestätigt sah und das hier, am Pantheon, sehend, vergleichend und urteilend seiner selbst gewiß werden konnte.

Entscheidend ist, daß diese beiden, nach Genese, Form und Aufbau so heterogenen, ja auf einen Blick schlicht unvereinbar scheinenden Systeme in der römischen Antike bereits und – so bestätigt und angespornt – seit der Renaissance mit vollem Bewußtsein als wesentliche, weil generierende Momente das Entwerfen von Architektur begleitet haben. Zur Artikulation dieser Systeme braucht nichts weiter gesagt zu werden. Sie stehen unmittelbar vor Augen, wenn wir die ganz wunderbare kleine Ideenskizze Leonardo da Vinci's aus dem Codex Atlanticus (Abb. 47), die im Sinne einer modernen ›Explosionszeichnung‹ das Konzept einer verschränkenden Fügung zweier, komplementär sich ergänzender Gliedkörper zum Aufbau einer zentrierten Kuppelkirche zur Anschauung bringt, als Vertreter des Systems *Körper-Wand* neben eine post-moderne Paraphrase des hellenistisch-tuscanischen Säulen-Gebälk-Gestelles von Leon Krier aus dem Jahre 1982 (Abb. 48) stellen, dieses selbstverständlich als Vertreter des Stützen- oder „*pilotis*-Systems, das die Architektur der gesamten Neuzeit in Gestalt der Säulenordnungen und Ordnungsfiguren begleitet hat [77].

Dies im einzelnen zu zeigen, würde jetzt entschieden zu weit führen. Auf eines jedoch ist unbedingt aufmerksam zu machen, die Tatsache, daß es nicht auf die Existenz

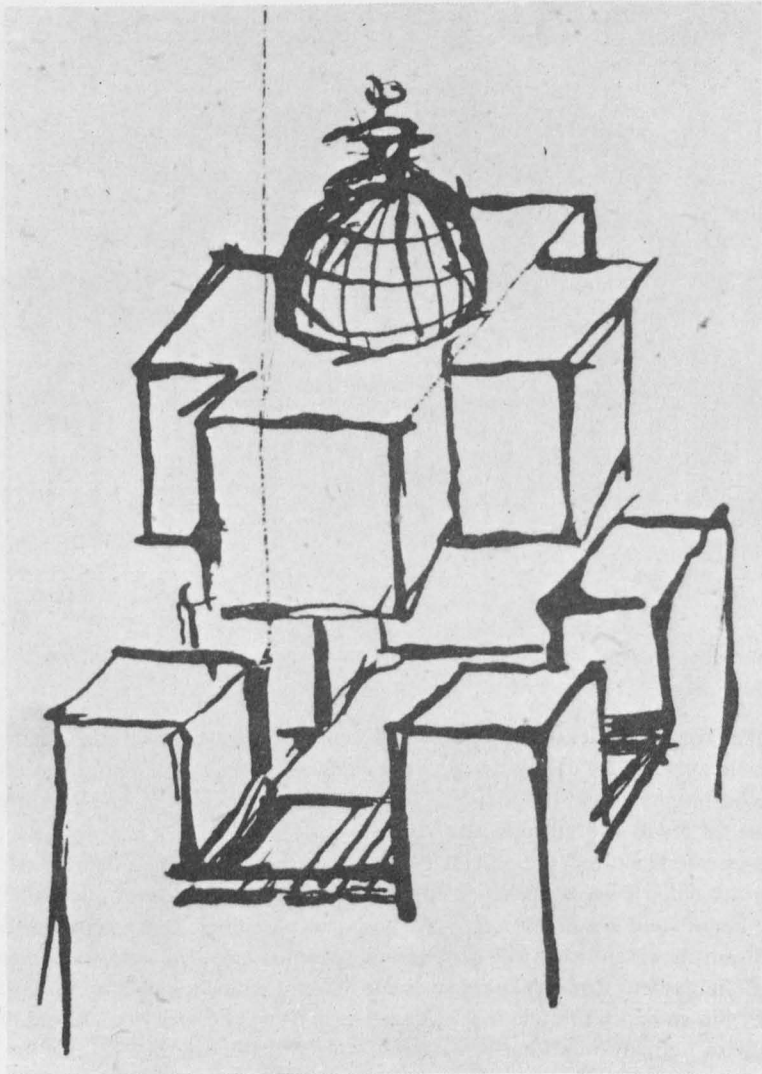


Abb. 47:
*Leonardo da Vinci, Konzeptskizze (Umzeichnung), Mailand, Biblioteca Ambrosiana,
Codex Atlanticus 310 v.a.*

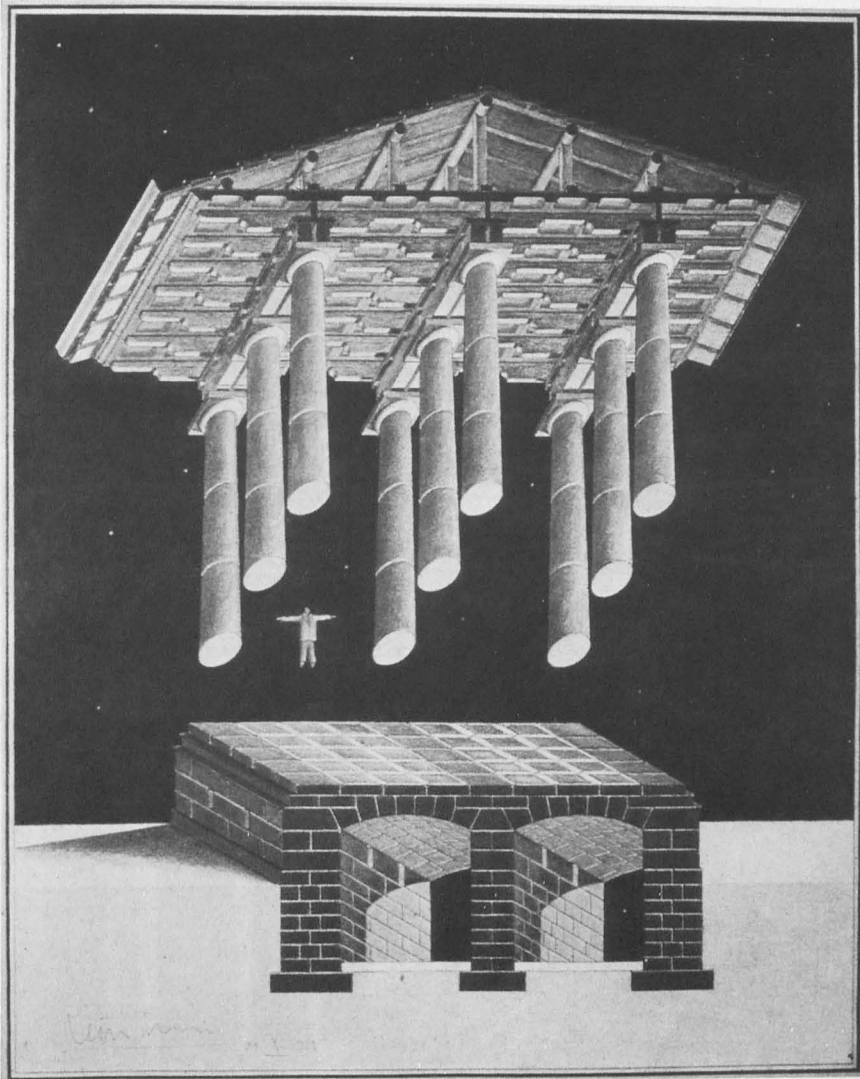


Abb. 48:
Leon Krier, „Antiquitätenmarkt“, 1982

dieser Systeme, sondern einzig und allein auf ihre architekturzeugende Dichtführung, Kombination und komplexe, figurenbildende Verschränkung ankommt. Dieses ›Komplizieren‹ im Wortsinn nämlich, das in unserem Jahrhundert vor allem bei Le Corbusier zu studieren ist, scheint für Rang und Qualität einer Architektur konstitutiv zu sein. Man braucht nur Schritt für Schritt nachzuvollziehen, wie die (im Wortsinn:) ganz

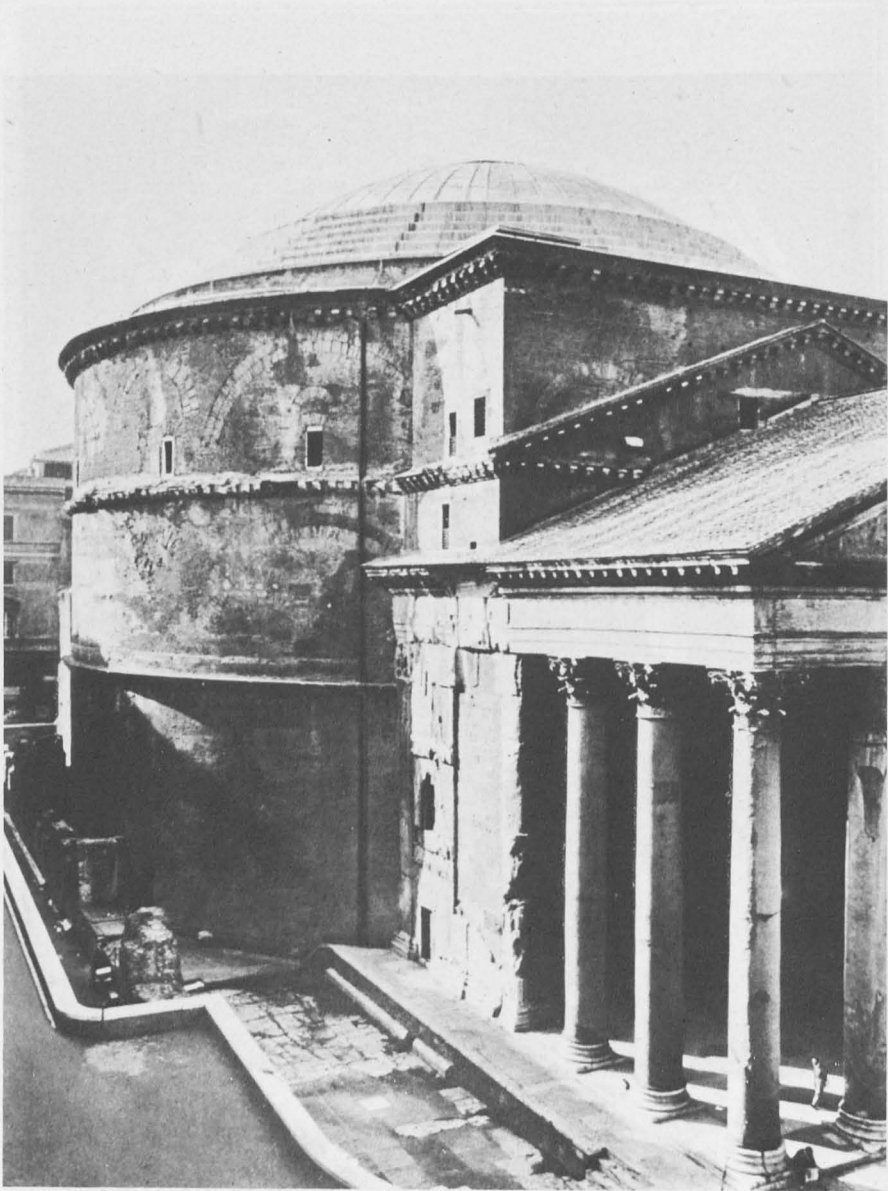


Abb. 49:
Rom, Pantheon, Nordostflanke

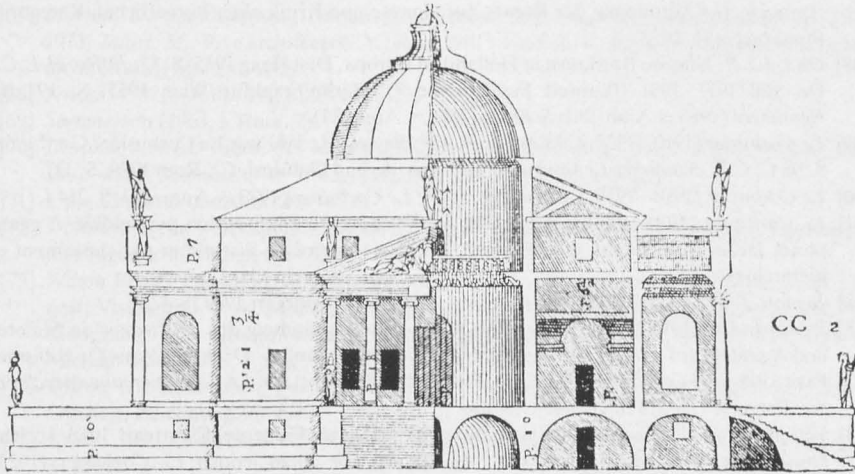


Abb. 50:

Andrea Palladio, Vicenza, „La Rotonda“

(Schnitt-Aufriß-Kombination nach den „Quattro libri dell'architettura“)

›unverbindlichen‹ Säulen der Gestellarchitektur des Pantheonportikus mit dem massiven Gelenkkörper zwischen Tempelfront und Kuppelrotunde verwachsen (Abb. 49), indem sie sich dort zu kantigen Stirnpfeilern und gliedernden Wandpilastern verwandeln; oder, wie das abermals isoliert eingesetzte Element des säulenträgenden Frontispiz' eines ionischen Podientempels römischer Herkunft den quadratischen, zunächst vollkommen ungegliederten Kernkörper der „Rotonda“ Palladios in eine ebenso gegliederte wie proportionierend strukturierte Architekturgestalt verwandelt (Abb. 50); auch dies gleichsam das Ergebnis eines Entwurfsprozesses, dessen Genese wir hinsehend und nachdenkend, anschaulich reflektierend also nachvollziehen können [78].

Literatur

- [45] Giedion (1941, s.Anm. 1); Joedicke (1958, s.Anm. 1).
- [46] Argan, G.C.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1880–1940 (Propyläen Kunstgeschichte, Band 12), Berlin 1977.
- [47] Dieser für die Kunstgeschichte konstitutive Begriff ist auf das engste mit Geschichte und Methodik des Faches verbunden; um seine „Problematik“ zu erkennen, genügt es H. Focillon zu zitieren (La Vie des Formes, Paris 1934; dt.: Das Leben der Formen, Bern 1954, S. 10): „Immer werden wir versucht sein, in der Form noch einen andern Sinn als nur sie selber zu suchen, und den Begriff der Form mit dem des Abbildes, das die Darstellung eines Gegenstandes mit einbezieht, und vor allem mit dem Begriff des Zeichens selbst zu verwechseln“; allgemein: *Kunstgeschichte, eine Einführung*, ed. von H. Belting u.a., Berlin 1986²; zur Kritik des Begriffes: Müller, M.; Bredekamp, H.; Hinz, B.; Verspohl, H.-J.; Fredel, J. und

- Apitzsch, U.: *Autonomie der Kunst, Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a.M. 1972.
- [48] Oud, J.J.P.: *Nieuwe Bouwkunst in Holland en Europa*, Den Haag 1935, S. 17; Jaffée, H.L.C.: *De Stijl 1917–1931 (Bauwelt Fundamente 7)*, Berlin/Frankfurt/Wien 1965, S. 194 ff.; Neumeyer (1986, s.Anm. 24); Schulze (1986, s.Anm. 24).
- [49] *Le Corbusier* (1910–1929, s.Anm.26), S. 189; Besset, M.: *Wer war Le Corbusier?* Genf 1968, S. 98 f.; C.E. Jeanneret-*Le Corbusier*, ed. Izzo, A. und Gubitosi, C., Rom 1979, S. 117.
- [50] *Le Corbusier* (1910–1929, s.Anm. 26), S. 54; *Le Corbusier* (1923, s.Anm. 12), S. 214 f.
- [51] *Le Corbusier* (1910–1929, s.Anm. 26), S.189: „autorise composition pyramidale – genre plutôt facile, pittoresque, mouvementé, on peut toutefois le discipliner par classement et hiérarchie.“
- [52] Benton, J.T.: *Le Corbusiers Pariser Villen 1920–1930*, Stuttgart 1984, S.42 ff.
- [53] *Le Corbusier* (1910–1929, s.Anm.26), S.189. Zur Begründung des „Purismus“ in Malerei und Architektur s. Ch.E. Jeanneret Gris (*Le Corbusier*) und A. Ozenfant: *Après le cubisme*, Paris 1918, und *Le Corbusier* (1923, s.Anm. 12); „Purisme“, in: *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris 1987, S.318 ff. (Danièle Pauly).
- [54] Von Moos, S.: *Le Corbusier, Elemente einer Synthese*, Frauenfeld/Stuttgart 1968, spricht konsequent vom „Haus als Kasten“ (S.103 f.); vor allem jedoch *Le Corbusier* (1923, s.Anm. 12).
- [55] *Le Corbusier* (1923, s.Anm. 12), S.16: „L’architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière; les ombres et les clairs relèvent les formes; les cubes, les cones, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien; l’image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C’est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes“.
- [56] *Le Corbusier* (1910–1929, s.Anm. 26), S.189; die Vorentwürfe für die Villa S.186 ff.; zur Villa Savoye auch: Von Moos (1968, s.Anm. 54), S.140 ff.; Huse, N.: *Corbusier in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1976, S.41 ff. und Benton (1984, s.Anm. 52), S.179 ff.
- [57] *Le Corbusier* (1910–1929, s.Anm. 26), S.189: „très facile, pratique, combinable“; die „Villa à Carthage“ S.176 ff.; dazu auch: „Solution élégante“, in: *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris 1987, S.369 ff. (Bruno Reichlin).
- [58] *Le Corbusier* (1919–1929, s.Anm. 26), S.189: „très généreux, on affirme à l’extérieur une volonté architecturale, on satisfait à l’intérieur à tous les besoins fonctionnels (insolation, contiguités, circulation).“
- [59] Zu den Bildern *Le Corbusiers* s. Petit, J.: *Le Corbusier lui-même*, Genf 1970; s. auch die Stichworte „Objets à réaction poétique“, „peinture“, „purisme“, in: *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris 1987.
- [60] Diesen Aspekt haben zumal Hitchcock und Johnson betont (1932, s.Anm. 1).
- [61] Das Beispiel einer Architekturanalyse der skizzierten Art hat Bruno Reichlin in seinem in Anm. 57 zitierten Beitrag geliefert.
- [62] Mango, R.: Ch.E. Jeanneret – le Corbusier, La „Peinture architecturée“ 1918–1928, in: C.E. Jeanneret-*Le Corbusier* (1979, s.Anm. 49), S. 13–70; s. auch „Synthèse des Arts“, in: *Le Corbusier, une encyclopédie*, Paris 1987, S. 386 ff. (Arnold Rivkin).
- [63] Mango (1979, s.Anm. 49 und 62).
- [64] Kahnweiler, D.H.: *Der Weg zum Kubismus*, München 1920; Barr, A.H.: *Cubism and Abstract Art*, New York 1936; Haftmann, W.: *Malerei im XX. Jahrhundert*, München 1957.
- [65] Noch einmal ist auf *Le Corbusier* (1923, s.Anm. 12) und *Le Corbusier* (1910–1929, s.Anm. 26) zu verweisen, dort vor allem auf die S. 33.
- [66] Kaufmann (1933, s.Anm. 4); Kaufmann, E.: *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge (Mass.) 1955.

- [67] *Morton, D.*: Smith House, Darien, Connecticut, 1967, in: *Global Architecture* 22, Tokio 1973. *Tafuri, M.*: Five architects N.Y., Rom 1981². *Vaudou, V.*: Richard Meier (Documenti di architettura), Mailand 1986.
- [68] *Jencks* (1987, s. Anm. 11), S.284 ff., S.222 f.
- [69] *Summerson* (1964, s. Anm. 7).
- [70] *Durand, J.N.L.*: Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique, Paris 1802–1805. *Szambien, W.*: J.N.L. Durand, 1760–1834, Paris 1984.
- [71] s. die Literatur der Anm. 30.
- [72] *Döhmer, K.*: In welchem Stile sollen wir bauen? Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976.
- [73] *Wilton Ely, J.*: The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi, London 1978 (dt.: G.B. Piranesi, Vision und Werk, München 1978). Zur Bedeutung des Settecento-Rom für die Post-Moderne s. z.B. „*Roma Interrotta*“, in: *Architectural Design*, Nr. 3/4, Bd. 49 (1979), ed. Michael Graves.
- [74] *Wurm, H.*: Baldassarre Peruzzi, Architekturzeichnungen, Tafelband (Panthéon: Florenz, Uffizien, Zeichnung 462 A r.).
- [75] *Kraus, Th.*: Das römische Weltreich (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2), Berlin 1967, S. 193 ff.
- [76] *Von Gerkan, A.*: Griechische und römische Architektur, in: *Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, Bd. 152 (1952), S. 21 ff.
- [77] Zur Leonardo-Literatur s. *Pedretti, C.*: Leonardo architetto (Documenti di architettura), Mailand 1988². Zu Leon Krier s. *Jencks* (1987, s. Anm. 11), S.190 ff.
- [78] *Palladio, A.*: I Quattro Libri dell' Architettura, Venedig 1570. *Ackermann, J.S.*: Palladio's Villas, Locust Valley (N.Y.) 1967. *Puppi, L.*: Andrea Palladio, Das Gesamtwerk, 2 Bde., Stuttgart 1977.